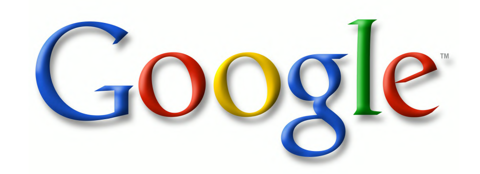
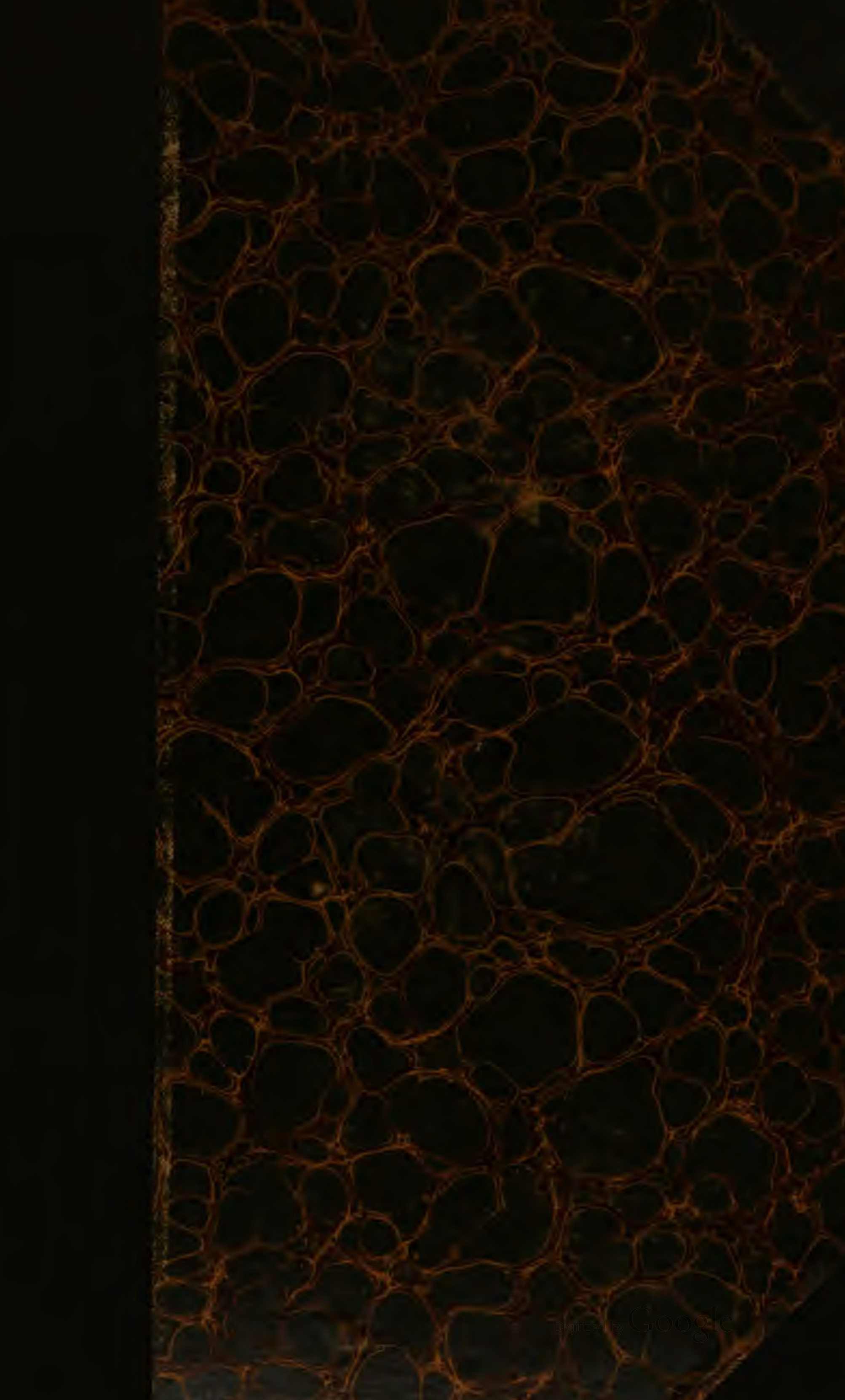





University of California:
Es lebe der Geist!
No
Ernst A. Denicke Fund



heft 1.

Klassicismus und Naturalismus

bei

Fr. Th. Vischer.

Von

Erich Heyfelder.



Berlin 1901.
R. Gaertners Verlagsbuchhandlung
Hermann Heyfelder.

Einleitung.

Die Zunft.

Und wenn das Gerüste der Halle Deiner Werke auch etwas zunftmäſsig aussieht, so wird der Tag doch kommen, wo keiner es mehr anders wünschen wird.

Gottfried Keller

Zu Vischers 80. Geburtstag (1887)



Die Wissenschaft, die wir seit der Mitte des 18. Jahrhunderts als Ästhetik bezeichnen, hat sich der Erforschung zweier Gebiete zugewandt, die bald mit aller Entschiedenheit auf einander bezogen, bald nicht minder scharf von einander getrennt wurden: es sind dies das Schöne und die Kunst. Die empirische Ästhetik war vorzugsweise theoretische Betrachtung der Kunst, die spekulative aber Philosophie oder Metaphysik des Schönen. Denn die Kunst ist ein Gegebenes, während die Bestimmung des Schönen erst in den Systemen der Philosophen begrifflich fixiert werden mufste. Freilich ist das Schöne, ehe es mit der Kunst in unmittelbarsten Zusammenhang gebracht wurde, besonders also in der griechischen Philosophie, durchaus nicht auf das Ästhetische beschränkt gewesen, und eine Reaktion gegen diesen Sprachgebrauch der Wissenschaft (dem sich die Sprache des Lebens zudem niemals gefügt hat) ist auch gegenwärtig wieder am Werke. Fassen wir aber die einschlägigen, spekulativen Bestimmungen auch der griechischen Philosophen unter diesem Worte zusammen, so zeigt sich, dafs die bedeutendsten unter ihnen in der Ästhetik (wie ganz entsprechend in der Politik) einerseits eine empirische Feststellung des wirklich vorhandenen, d. h. der Kunst, erstrebten, andererseits ein ideales Postulat des Schönen

aufstellten. Und auch darin zeigt die Geschichte der Ästhetik eine genaue Parallele zu der der Politik, dafs Plato das Thatsächliche: die wirkliche Kunst, den wirklichen Staat, am Kunst- und Staatsideal gemessen, durchaus verdammte; Aristoteles dagegen diejenigen Wirklichkeiten, die auch den idealen Forderungen des Guten und Schönen gerecht wurden, zwar einer höheren Klasse zuwies, seine allgemeinen Bestimmungen aber ausschliefslich auf die psychologische Beobachtung des wirklichen staatlichen Lebens und des wirklichen künstlerischen Schaffens der Menschen gründete.

Dem Begriff des Schönen, wie er sich später erst herausbildete, entspricht nun (neben dem *καλόν*) am meisten vielleicht das *ἦθος* der Alten; das Wesen der Kunst erblickten sie in der *μίμησις*. Jenes können wir am besten wohl mit philosophischer Haltung, dies mit bewufstem oder wachem Phantasie-Erleben wiedergeben.

Dabei will uns nicht einmal dünken, dafs die flüssigere Begriffsbestimmung der antiken Philosophie, die das Schöne mit dem Guten (also zwei Bestimmungen des Ideals) zusammenschlofs, schlechter sei als die neuere, welche die Bestimmung der Kunst aus der des Schönen herleitete, also das ideale Postulat in sich notwendiger, durchdachter Systeme mit der vom Zufall beherrschten Mannigfaltigkeit der empirisch gegebenen Kunst im Einklang glaubte. Denn während so in der modernen Ästhetik thatsächlich doch ethische und überhaupt exoterische Bestimmungen, die den Künstlern ganz fern lagen, in die Kunsttheorie hineinflossen, ist der Unterschied zwischen dem Ideal der Philosophen und den wirklichen Kunstwerken, also dem Ideal der Künstler, den Alten durchaus deutlich bewufst geblieben. Wir geben gern zu, die Ästhetik habe dadurch, dafs sie

von der Kunst die Darstellung des Schönen forderte, nicht ausschliefslich nur Schaden erlitten, da hierdurch ein läuternder Einflufs der wirklichen Kunst auf die ästhetischen Postulate des Schönen stattgefunden hat, so dafs diese sich der Kunst allmählich näherten[1]) und beide nicht mehr so heterogen erscheinen, wie eben etwa bei Plato; wird doch hierdurch überhaupt erst die Möglichkeit gegeben, die wirkliche Kunst auch aus dem philosophischen System heraus als ein Besonderes und Eigenberechtigtes zu begreifen. Gleichwohl ist mit Entschiedenheit zu betonen, dafs auch die Ästhetik das allen philosophischen Disciplinen gemeinsame Schicksal geteilt hat. Entweder verzichtete man zu Gunsten des Verständnisses für den bunten Reichtum der Wirklichkeit darauf, die Dinge aus einem allgemeinen einheitlichen System zu begreifen und begnügte sich so mehr oder weniger mit der schillernden Oberfläche, die uns das Dasein zeigt; oder man machte keinen Schritt vorwärts, den nicht die philosophische Deduktion (von Einem Prinzipe aus) fordert und festigt. Damit aber war man auf enge Grenzen beschränkt. So konnten jene, die von der Peripherie zum Centrum und diese, die vom Centrum zur Peripherie strebten, einander niemals begegnen. Oder endlich, man machte es wie Aristoteles, dessen scharfer Wirklichkeitssinn sich auf die Wirklichkeit richtete und dessen philosophischer Gedankenflug sich zum Ideal erhob, der aber darauf verzichtete, beides im System zu einen.

Anstatt sich nun bei dem zu beruhigen, was doch selbst Hegel (Gesch. der Philos. II, 298. 312) zugiebt,

---

[1]) Wie umgekehrt — in Wechselwirkung Rudertakt — durch die der ästhetischen Wissenschaft entstammende geistige Vertiefung den Künstlern verborgene Organe geweckt wurden, um frische Nahrung und neues Blut aus freier Welt zu saugen.

daſs eine allgemeine Ansicht der aristotelischen Philosophie nicht als ein sich systematisierendes Ganzes erscheint, dessen Ordnung und Zusammenhang ebenfalls dem Begriffe angehört, sondern daſs die Teile empirisch aufgenommen und neben einander gestellt sind, wir also ein System der Philosophie nicht im Aristoteles zu suchen haben, — hat man oft genug den Versuch gemacht, die Lehren des Aristoteles als ein streng geschlossenes System von Ideen zu begreifen. Da heiſst es denn auch von seiner Ästhetik bald, „daſs er in der Kunst die Idee des Schönen objektiviert glaubt“[1]), bald *la science poétique a son principe dans la science pratique. (Les arts) rentrent à peine dans la philosophie. Elles intéressent seulement le philosophe en tant qu'elles servent à l'éducation.*[2]) Es wird aber schon dabei bleiben, daſs Aristoteles nicht den Gedanken gefaſst hat, den einen der beiden ästhetischen Faktoren (*αἴτιαι δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί*), nämlich das künstlerische Nachahmen (*μιμεῖσθαι*), aus dem philosophischen Prinzip des Schönen (*ῥυθμὸς καὶ ἁρμονία*) oder gar des *ἦθος* zu deduzieren. Im Gegenteil erschien ihm als unerläſslich zum ästhetischen Verhalten sogar nur

---

[1]) So Chr. Walz (in seiner Übersetzung der Poetik. Stuttgart 1840, S. 427), den ich übrigens nur deshalb nenne, weil auch er zu denen gehörte, denen es nicht gegeben war, Vischer ein freieres Verständnis für die Antike zu erschlieſsen (vgl. unten S. 57 f. und Vischer, Altes und Neues, 3. Heft S. 263). Freilich war Vischer nicht sein Schüler, aber ist es nicht aus dem Wesen der *universitas litterarum* gerechtfertigt, wenn wir solches von ihm, als dem ersten Vertreter der Archäologie in Tübingen, auch seinem Kollegen für Ästhetik gegenüber erwarten?

[2]) So selbst die neuesten Erklärer der Poetik: *Hatzfeld et Dufour (Lille 1899 p. V). La Poétique se rattache étroitement aux ouvrages systématiques d'Aristote. C'est parce qu'on l'en a isolé, qu'on a si souvent méconnu la signification des théories qui y sont exposées (p. IV).*

das künstlerische Darstellen (*μιμεῖσθαι*), so daſs er auch die getreueste Darstellung der an sich häſslichsten Gegenstände als ästhetisch anerkannte. *Ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας [simulacra diligentissime elaborata] χαίρομεν θεωροῦντες οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.* So ist der an künstlerischer Einsicht reichste Ästhetiker des Altertums der Hauptvertreter jener empirischen Kunsttheorie geworden, welche das Wesen des Kunstgenusses in dem Beziehen des künstlerischen Abbildes auf das betreffende einzelne und objektiv gegebene natürliche Vorbild sieht. *Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος (poët. c. 4).*

Gerade von dem entgegengesetzten Standpunkt geht der ohne Zweifel selbständigste Ästhetiker der Neuzeit aus: Kant. Suchte Aristoteles die Bestimmung des Kunstgenusses unabhängig von der des Schönen zu geben, so stellte Kant an die Kunstwerke die Forderung, nicht die Natur überhaupt, sondern die schöne Natur oder das Schöne darzustellen.[1]) Zwar führt er sehr richtig aus, daſs, wie die Natur im ästhetischen Genuſs als Kunst erscheine, so die Kunst als Natur erscheinen müsse, aber er will damit nicht sagen, der Kunstgenuſs beruhe auf der Illusion der Natur schlechthin, sondern derjenigen

---

[1]) Kant selbst hat sich übrigens nicht mit Aristoteles über diesen Unterschied, der die ganze weitere Entwickelung der deutschen Ästhetik beherrscht hat, auseinandergesetzt; aber es ist nicht ohne Interesse, zu sehen, wie ein so hervorragender Schüler von ihm, wie Gottfried Hermann, glaubt, daſs durch die bloſse klare Erkenntnis und Darstellung des Gegensatzes zwischen Beiden der griechische Philosoph bereits widerlegt sei. In seiner Ausgabe der Aristotelischen Poetik stellt er dieser eine auf Kantischer Grundlage errichtete entgegen und beginnt nach einer

Natur, die wie Kunst aussieht, d. h. der schönen Natur oder des Schönen. Ja, es „wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wonach in der Beurteilung einer Naturschönheit gar nicht die Frage ist.“ — „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, dafs sie Dinge, die in der Natur häfslich oder mifsfällig sein würden, schön beschreibt“ (Kritik der Urteilskraft, 2. Aufl. S. 188 f.). Und so enthält jene Forderung, dafs das Kunstwerk wie Natur aussehen müsse, weniger eine Bestimmung vom Wesen des Kunstgenusses selbst, als vielmehr eine notwendige Voraussetzung desselben, wodurch Kant die Möglichkeit gewinnt, seine zunächst nur auf die Natur gehende Definition des Schönen auch auf die Werke der Kunst anzuwenden. „Nur dafs in der schönen Kunst die ästhetische Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlafst werden mufs[1]; in der schönen Natur aber die blofse Reflexion über eine gegebene Anschauung, ohne Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, hinreichend ist“ (S. 204). Das scheint freilich einen schwer wiegenden Unterschied zwischen der Kunst und dem (Natur-) Schönen zu bedeuten, von dem Kant ausdrücklich gelehrt hatte, es gefalle ohne Begriff. Allein es ist nicht die Schönheit des Kunstwerkes, die auf dem Begriff (d. h.

kurzen Vorbemerkung seine Ausführungen: *Atque illud quidem vix indiget nostra explicatione, errare illos, qui cum Aristotele naturam poeseos in imitatione positam putant. Apertum enim est, voluptatem, quae e poesi et reliquis hujusmodi artibus percipitur, ad puchritudinis sensum referendam esse, non ad ea, ad quae refert Aristoteles, quod et discere jucundum sit, et imitationis diligentiam observare.* (*Lipsiae 1802 p. 198.*)

[1]) Was denn auch die Voraussetzung dafür ist, einen Gegenstand in seiner Vollkommenheit darzustellen.

auf dem, daſs der Darstellung ein bestimmter Gegenstand zu Grunde liegen muſs) beruht; vielmehr wird das ästhetische Urteil durch den hinzukommenden Begriff (der auch zum Naturschönen hinzutreten kann, „wenn z. B. gesagt wird: »Das ist ein schönes Weib«") zu einem „logisch-bedingten ästhetischen Urteil" (S. 189), welche „Verbindung der Reinigkeit desselben Abbruch thut. Man würde vieles unmittelbar in der Anschauung Gefallende an einem Gebäude anbringen können, wenn es nur nicht eine Kirche sein sollte, eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten doch regelmäſsigen Zügen verschönern können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre; und dieser könnte viel feinere Züge und einen gefälligeren, sanfteren Umriſs der Gesichtsbildung haben, wenn er nur nicht einen Mann, oder gar einen kriegerischen vorstellen sollte" (S. 50). „Es giebt zweierlei Arten von Schönheiten: freie Schönheit *(pulchritudo vaga)*, oder die bloſs anhängende Schönheit *(pulchritudo adhaerens)*. Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus" (S. 48).[1])

Wie aber das logisch-bedingte ästhetische Urteil nicht nur im Kunstschönen, sondern (wie gesagt) auch im Naturschönen stattfinden kann, so kommt das freie Geschmacksurteil nicht nur in der Natur, sondern auch in der Kunst vor. „So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque* u. s. w. für sich nichts und sind freie Schönheiten. Man kann auch die ganze Musik ohne Text zu derselben Art zählen" (S. 49). „Kant ist hier ganz formalistisch" (Vischer, Ästh. I, 127).

---

[1]) Also „gewinnt eigentlich die Schönheit durch die Vollkommenheit nicht" (S. 51 f.).

Das reine ästhetische Urteil nun gründet sich nicht darauf, daſs es einen Gegenstand als mit einem bestimmten, sondern mit einem unbestimmten Begriff übereinkommend beurteilt, dem „Begriffe nämlich vom übersinnlichen Substrat der Erscheinungen“ (S. 237), d. h. vom Dinge an sich. Freilich liegt dies jenseits unserer Vernunfterkenntnis, aber wir bilden uns doch Ideen davon, und „der Dichter wagt es, Vernunftideen zu versinnlichen“ (S. 194): Das sind die ästhetischen Ideen, die uns die Kunst zeigt.

Indem ihm diese Bestimmung dazu dient, für das Geschmacksurteil apriorische und darum allgemeine Gültigkeit in Anspruch zu nehmen, erklärt Kant die doch thatsächlich bestehenden Verschiedenheiten im Geschmack der Menschen dadurch, daſs diese nicht immer richtig subsumieren und für schön erklären, was gut u. s. w. heiſsen müſste; oder dadurch, daſs sie ihr Urteil nicht immer genug erweitern und von einem hinreichend allgemeinen Standpunkt aus fällen, sondern als schön, d. h. als allgemein gefallend ansprechen, was in Wirklichkeit nur ihr subjektives Interesse erregt. Wie es nur Eine Wahrheit giebt, so giebt es auch nur Ein Schönes. Es ist offenbar, daſs von den Grenzen dieser Ästhetik die realistischen Künstler ausgeschlossen bleiben, die weit entfernt in ihren Werken auf ein apriorisches und allgemeines Schönes bedacht zu sein, nur bestrebt sind, die Illusion ganz bestimmter empirischer Erscheinungen zu erwecken.

Gleichwohl ging bereits dieser erste Versuch einer apriorischen Bestimmung des Schönen darauf aus, die Natur, die Wirklichkeit in das Schöne aufzunehmen und der Kunst deren Darstellung zur Aufgabe zu machen. A priori ist die Vernunft. Diese zerfällt in die

praktische und die theoretische Vernunft, die beide einander entgegengesetzt sind. Jene (die Vernunft im engeren Sinne) ist die Zweckgesetzgebung des freien Willens, diese ist die Kausalgesetzgebung der Naturerkenntnis, als welche sie Verstand heifst. Soll es nun dem vernunftmäfsigen freien Willen möglich sein, sich in der verstandesmäfsigen, kausal gebundenen Natur zu bethätigen, d. h. seine Absicht, seinen Zweck zu verwirklichen, so mufs auch der Kausalmechanismus der Natur diesem Zwecke, der Freiheit zugänglich, angemessen sein. Diese Zweckmäfsigkeit der Natur aber kann nicht vom Verstande erkannt werden, da er die Dinge nicht teleologisch, sondern kausal erfafst. Allein „ob nun zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs als dem Übersinnlichen befestigt ist, gleich als ob es verschiedene Welten wären, so soll doch diese auf jene einen Einflufs haben, nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen; und die Natur mufs folglich auch so gedacht werden können, dafs die Gesetzmäfsigkeit ihrer Form wenigstens zur Möglichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsgesetzen zusammenstimme“ (S. XIX f.). Solche Möglichkeit bewährt sich im ästhetischen Akte. In der ästhetischen Urteilskraft hatte Kant eine Vermittelung zwischen der Vernunft und dem Verstande gefunden; indem wir nämlich dann einen Gegenstand als schön empfinden, wenn wir ihn nicht nach den Gesetzen des Verstandes denken, sondern unmittelbar oder spielend als mit dem Verstande übereinstimmend, also als zweckmäfsig beurteilen. Diese Beurteilung aber sagt nichts Objektives von den Gegenständen der Natur aus, es ist

eine subjektive Auffassungsweise des Menschen, denn das schöne Objekt wird nicht als mit seinem eigenen, einzelnen Zwecke übereinstimmend erkannt, sondern nur allgemein als zweckmäfsig gefühlt. Daher das reine Geschmacksurteil die schönen Gegenstände als nach dem unbestimmten Begriff einer allgemeinen Naturzweckmäfsigkeit beurteilt und in der Kunst nur bei rein formalistisch aufgefafsten Ornamenten u. dgl. statt hat. Der Grund aber, weshalb die wirkliche Natur in der reinen Schönheit nur in so blasser Form auftritt, ist der, dafs die Natur in ihrer Bestimmtheit ausschliefslich Objekt empirischer Verstandeserkenntnis ist und daher in der apriorischen Beurteilung des ästhetischen Aktes eben dieser Bestimmtheit entkleidet sein mufs. Immerhin ist es doch Natur, die im Schönen erscheint und in der Kunst dargestellt wird.

Hält nun die Ästhetik an der Apriorität der Schönheit fest, will sie aber zugleich (mit Aufgabe der Unterscheidung von reiner und blofs adhärierender Schönheit) diese so bestimmen, dafs sie das Darstellungsziel der Wirklichkeitskünstler mitumfafst, so mufs sie darauf bedacht sein, in die objektive Wirklichkeit selbst das Moment des Schönen zu verlegen, d. h. das Schöne nicht für subjektiv, sondern für objektiv zu erklären. Daher liegen die nächsten Fortschritte zur Aufnahme der realistischen Kunst in die Ästhetik: in der Metaphysik. Es handelt sich darum, das wirkliche Sein so zu fassen, dafs die Darstellung der Wirklichkeit zugleich Darstellung des Schönen ist.

Hatte Kant im Schönen eine Vermittelung der Natur und der Freiheit, im Ästhetischen einen „Übergang“ vom Logischen zum Ethischen gefunden[1]), so begreift es sich,

[1]) „Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten. Das ist das Intelligible, worauf der Geschmack hinaussieht“ (Kr. d. Urt. S. 258).

daſs eine Fortführung des Problems von der subjektiven zur objektiven Erklärung des Schönen, wie sie als erster Schiller versuchte, nur im engsten Zusammenhang mit den ethischen Theorien unternommen werden konnte. Dieser objektiven Bestimmung des Schönen sind vornehmlich Schillers Briefe an Körner (vom Jahre 1793) gewidmet, in denen er dem Freunde von seiner Absicht, eine Abhandlung „Kallias" herauszugeben, berichtet, welche Schrift selbst indessen bekanntlich niemals erschienen ist. Kant hatte das Schöne als das Lustgefühl erklärt, das auf der Harmonie unserer Seelenkräfte, der Sinnlichkeit und des Verstandes beruht, wobei wir den Vorstellungen (Objekten) gefühlsmäſsig in der ästhetischen Urteilskraft den Schein verleihen, als entsprächen sie einem Begriff oder Zweck. Dagegen „die Frage, wie es denn komme, daſs ein Gegenstand die Erkenntniskräfte in ein harmonisches Spiel versetzt, ein anderer nicht, vergiſst Kant völlig aufzuwerfen, und er hätte sie aufwerfen müssen und begründen, wie, warum und unter welchen Bedingungen das Schöne in einen Gegenstand hineingeschaut wird" (Vischer, Ästh. I, 15). Diese Frage also sucht Schiller zu beantworten.

„Kant nimmt eine *pulchritudo vaga* und *fixa*, eine freie und intellektuierte Schönheit an; und er behauptet, etwas sonderbar, daſs jede Schönheit, die unter dem Begriff eines Zweckes stehe, keine reine Schönheit sei: daſs also eine Arabeske und was ihr ähnlich ist, als Schönheit betrachtet, reiner sei als die höchste Schönheit des Menschen" (25. Jan.). Unter dem Zweckbegriff stehende Schönheit ist, wie Kant gezeigt hat, Vollkommenheit. Hat er nun auch „darin offenbar Recht, daſs er sagt, das Schöne gefalle ohne Begriff" (8. Febr.), so bezieht sich dieser Satz doch nur auf den bestimmten Ver-

standesbegriff, nicht auf den unbestimmten einer Zweckmäfsigkeit überhaupt. Wenn aber das Schöne unter einem bestimmten Begriff stehen, dieser jedoch nicht gedacht werden soll, so „ist die Schönheit gewifs nicht bei der theoretischen Vernunft anzutreffen, und da sie doch in der Vernunft mufs gesucht werden, und es aufser der theoretischen Vernunft keine andere als die praktische giebt, so werden wir sie wohl hier suchen müssen und auch finden. Auch denke ich, dafs ihr diese Verwandtschaft keine Schande macht“ (a. O.). Wird ein sinnlicher Gegenstand, ein Naturobjekt als einem Begriff entsprechend erkannt, so wird er als einem auch unabhängig von ihm denkbaren Zwecke gemäfs beurteilt; soll dagegen ein Naturobjekt unabhängig von solchem gedachten Zwecke doch zweckmäfsig sein, so mufs es „Selbstzweck“, d. h. frei sein. Diese Zweckmäfsigkeit oder Freiheit der Natur ist, wenn auch nicht dieselbe wie die sittliche des Willens (denn dann würde sie ja nicht ihrem eigenen, sondern einem unabhängig von ihr bestehenden Zweck gemäfs sein), so doch ein Analogon derselben. „Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist Schönheit. Schönheit also ist nichts anderes als Freiheit in der Erscheinung“ (8. Febr.). Allein Freiheit kommt nur dem Willen, nicht der Natur zu, wie soll diese also ein Analogon der Freiheit sein? Wie soll diese Analogie objektiv sein? Nach ihrer objektiven Beschaffenheit kann ein Gegenstand der Natur nur negativ: nicht auf einen aufser ihm liegenden Zweck hinweisen; da er aber doch dem Verstande als zweckmäfsig erscheint, so veranlafst dieser die Vernunft, dem negativen Moment ein positives (aber subjektives) hinzuzufügen, indem das Subjekt seine eigene Freiheit auf den sinnlichen Gegenstand überträgt,

d. h. in ihm einen Selbstzweck sieht. So „stellt Schiller überall eine objektive Bestimmung des Schönen in Aussicht, kann sie aber, in Kantischen Voraussetzungen befangen, nicht begründen“ (Vischer, Ästh. I, 125). Freilich soll der Gegenstand objektiv so beschaffen sein, dafs er „uns schlechterdings nötigt, die Idee der Freiheit in uns hervorzubringen und auf das Objekt zu beziehen“ (23. Febr.). Dennoch liegt die Schönheit eben nicht objektiv in der Wirklichkeit, sondern entsteht aus einem idealisierenden Spiel der Geisteskräfte des Subjekts. Daher stimmt Schiller auch mit Kant überein, dafs der Künstler nur die schöne Natur vorführen dürfe, andernfalls aber das Objekt wie es „idealisiert vor seiner Seele steht“ (28. Febr.) darzustellen habe. Also nicht die Illusion auch der gemeinen Wirklichkeit, sondern nur der vom Spiel idealisierten, des Ideals ist das Ziel der Kunst.

Einen wesentlichen Schritt in der objektiven Bestimmung des Schönen über Schiller hinaus machte Fichte, und zwar dadurch, dafs er die Ästhetik aus den Konsequenzen seiner metaphysisch-systematischen Weltanschauung begründete, dafs nämlich die ganze Welt der Erscheinungen vom transscendentalen Ich gesetzt sei. In der sinnlichen Welt setzt sich das Ich ein Nicht-Ich entgegen und beschränkt sich dadurch selbst. So wird das transscendentale Ich zu den empirischen Einzel-Ichs. Indem es aber einem wahrhaft philosophischen Kopf möglich ist, diese Superiorität des Ichs über das Nicht-Ich zu erfassen, zeigt sich ihm die sinnliche Welt als das Produkt, die Erscheinung der Freiheit. Allein so, als frei vom Ich erzeugt, wird die Welt nur unter dem transscendentalen Gesichtspunkt des Philosophen erkannt; dem gemeinen Verstande dünkt sie eine gegebene zu sein, die

umgekehrt ihn bestimmt und beschränkt. „Auf dem transscendentalen Gesichtspunkte wird die Welt gemacht, auf dem gemeinen ist sie gegeben: Auf dem ästhetischen ist sie gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht ist. Die Welt, die wirkliche gegebene Welt, die Natur, hat zwei Seiten; sie ist Produkt unserer Beschränkung, sie ist Produkt unseres freien, idealen Handelns. In der ersten Ansicht ist sie selbst allenthalben beschränkt: in der letzten selbst allenthalben frei. Die erste Ansicht ist gemein; die zweite ästhetisch. Wer der ersten nachgeht, der sieht nur die Häfslichkeit; wer der letzten nachgeht, der sieht die Schönheit" (System der Sittenlehre § 31). Indem nun die Kunst diese Schönheit darstellt (d. h. zwar die gegebenen Dinge, aber doch nicht so, wie diese gegeben sind, in ihrer gegenseitigen, natürlichen Abhängigkeit und Beschränkung vorführt, sondern aus ihrem eigenen Wesen frei erschafft), zeigt sie die Welt zugleich als gegeben und als frei erzeugt, „macht sie den transscendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen" (a. O.). So ist das Kunstwerk nicht nur die Erscheinung der im Spiele *(in lusione)* idealisierten Wahrheit, erzeugt es nicht nur die Illusion des Ideals, es erzeugt die Illusion der Wahrheit selbst. Damit wird denn endlich der ästhetische Genufs in dem Einklang erblickt, in dem das Kunstwerk mit der Wahrheit steht, und das Problem, dafs die Kunst (d. h. die Abbildung — *μίμησις* — der Wirklichkeit) und das Schöne (d. h. das subjektive Postulat des Philosophen) zusammenstimmen, ist gelöst — vorausgesetzt, dafs diese vom Philosophen deduzierte Wahrheit mit der Wirklichkeit der Künstler thatsächlich identisch ist.

Wir folgen hier einem um die Jahrhundertwende weit verbreiteten Sprachgebrauch, nach dem Wahrheit

das vom transscendentalen Standpunkt aus in seinem tiefsten Zusammenhang durchschaute Wesen der Dinge, Wirklichkeit dagegen das empirisch erkennbare Einzelne ist. Wahrheit besitzt die Welt, wie sie gemacht ist, Wirklichkeit, so wie sie gegeben ist. Die Kunst erweckt die Illusion der transscendentalen Wahrheit; die Wirklichkeit ist von ihr ausgeschlossen. Nun soll garnicht geleugnet werden, dafs viele Künstler — wir nennen sie (ohne damit Lob oder Tadel präjudizieren zu wollen) die klassischen — bestrebt sind, diese Wahrheit darzustellen, und ihnen mag Fichte auch ästhetisch gerecht geworden sein. Alle die übrigen, die zahlreichen und grofsen Meister aber, deren Kunst auf die Wirklichkeit gerichtet ist, bleiben unerkannt, unserem Philosophen unzugänglich.

Dafs die wirkliche, gegebene Welt bei Fichte nicht zu ihrem Rechte kommt, erkannte Schelling klar und tief. „Der subjektive Idealismus Fichtes ist zu naturlos, er sollte erst durch Schelling zum objektiven Idealismus umgebildet werden, und mit diesem Schritte ist das metaphysische Prinzip gefunden, welches die wahre Grundlage der Ableitung des Schönen enthält", heifst es bei Vischer, Ästh. I, 128 f. Denn freilich nicht von rein ästhetischer Seite aus widerspricht Schelling seinem Lehrer, dafs der Künstler nicht in so unumschränkt freier Weise schafft, wie es Fichte annimmt, indem er sein Schaffen der absoluten Thätigkeit des transscendentalen Ichs gleichsetzt. Er weist vielmehr den Anspruch des (transscendentalen) Ichs selbst, die ganze Natur zu schaffen, zurück und setzt an seine Stelle als Grundwesen des Daseins die absolute Identität von Ich oder Geist und Natur oder Materie. Ist die Welt zugleich Natur und Geist, so ist die Natur zugleich auch Geist

und dieser zugleich auch Natur. Es ist nur ein Gradunterschied zwischen beiden; beide sind Glieder einer kontinuierlichen Stufenreihe. Das Denken richtet sich auf allgemeines: auf Ideen, Gattungen, Zwecke. Die Natur besteht aus einzelnen Individuen. Die Natur, das an sich Individuelle und Zufällige ist geistig, d. h. zweckmäſsig nicht bloſs wie bei Kant, in der subjektiven Auffassung des Menschen, auch nicht wie bei Fichte, nur vom transscendentalen Standpunkt aus betrachtet, — sie ist vielmehr schon an sich selbst geistig. Die Freiheit, der Gattungsbegriff ist das sich selbst immanent in der Natur, im Individuum Durchsetzende. „Der Begriff ist nun als immanenter Zweck erkannt; das Individuum fällt nicht neben und auſser den Begriff seiner Gattung, sondern dieser ist in ihm gegenwärtig eben als sich durchführender Zweck. Das Individuum ist Verwirklichung der Gattung im Naturstoffe, dieser erscheint nun nicht mehr als ein Fremdes gegen die geistige Allgemeinheit der Gattung oder Idee, denn die Natur ist gebundener Geist und der Geist zu sich gekommene, eine zweite Natur schaffende Natur“ (Vischer, Ästh. I, 129 f.).

Es könnte scheinen, daſs, wenn jetzt an die Kunst die Aufgabe herantritt, die Wahrheit darzustellen, sie die in ihrer Selbständigkeit anerkannten individuellen Objekte der Natur vorzuführen hätte, und daſs jetzt die Ästhetik der Kunstgeschichte genug thut. Allein, wir werden sehen, daſs dies in zwiefacher Hinsicht nicht der Fall ist. Denn weder entspricht die ästhetische Norm Schellings, noch die ihr zu Grunde liegende Naturanschauung derjenigen einer wenigstens sehr groſsen Anzahl von Künstlern.

Was zunächst die ästhetische Norm anbetrifft, so verlangt Schelling, daſs man nicht von der Naturschönheit,

sondern von der Kunst ausgehe. (System des transscendentalen Idealismus. Cotta 1800, S. 467.) Die Kunst aber soll die Wirklichkeit nicht so darstellen, wie sie in der Natur existiert, in der das Individuelle, Zufällige überwiegt; vielmehr ist die Kunst eine Manifestation einer höheren Stufe als die Natur: des Geistes. Ihre Objekte sind daher geistiger, ideeller; sie führen das Individuum zur Gattung, den Zufall zum Zweck geläutert vor. Ja, das Genie des Künstlers ist die höchste Offenbarung der Natur und des Geistes[1]), so dafs sich im Kunstwerk der Gegensatz dieser beiden Weltprinzipe gerade so zur Harmonie vereinigt, wie sonst nur in dem Ganzen des Universums. Durch die objektive Welt als Ganzes, niemals aber durch das einzelne Objekt wird ein Unendliches dargestellt, während dagegen als Produkt der Kunst jedes einzelne Objekt die Unendlichkeit darstellt. „Aber das Unendliche, endlich dargestellt, ist Schönheit“ (a. O. S. 465). Nach dieser rein ästhetischen Seite also hat Schelling — wie schon oben bemerkt — keinen Schritt über Fichte hinaus gethan. „Die ästhetische Anschauung ist nur die objektiv gewordene transscendentale“ (a. O. S. 475). Am deutlichsten ist das in der Plastik der Fall. Denn während die anderen Künste dadurch, dafs sich ihre Werke mehr ausbreiten, Disharmonien enthalten und auflösen können, „ist die Plastik genötigt, die Schönheit des Weltalls fast auf Einem Punkte zu zeigen“ (Verhältnis der bild. Künste zur Natur. Berlin 1843, S. 30).

An dieser Stelle einsetzend ist Vischer bemüht gewesen, das direkte Idealisieren, wie es Schelling vorzüglich der Plastik zuschrieb, zu Gunsten des indirekten

---

[1]) Vgl. jedoch Vischer, Ästhetik I, 175 f.

Idealisierens, wie dieser es den übrigen Künsten beilegte, zurückzudrängen, indem er lehrte, daſs wenigstens die neuere Kunst darauf ausgegangen sei, und darauf ausgehen solle, möglichst viele Zufälligkeiten und Disharmonieen der Erscheinungen in ihre Darstellungen aufzunehmen. So wären wir wieder bei der Aristotelischen Anerkennung der realistischen Kunst angekommen, ja durch die Forderung des Realismus sogar noch über den griechischen Philosophen hinausgeschritten, wenn nicht noch in jener zweiten, vorhin erwähnten Hinsicht ein Hindernis bestände: ich meine die Naturanschauung.

Schelling hatte nicht nur ästhetisch gelehrt, daſs die Kunst die Objekte der Wirklichkeit als vollkommen, d. h. als schön darzustellen habe, indem sie diese idealisiere; er hat metaphysisch oder naturphilosophisch von der Wirklichkeit selbst behauptet, daſs sie in allen ihren Erscheinungen nicht nur Stoff, sondern auch Geist, nicht nur Individuum, sondern zugleich auch Genus, Zweck, Idee sei. So hat sie auch in ihren unscheinbarsten Geschöpfen Teil am göttlichen Geist, an der Vollkommenheit. So lange diese Überzeugung besteht — und wir haben oben ja von Vischer selbst gehört, daſs er ihr folgt — kann, selbst den ausgesprochensten Realismus zugestanden, die Kunst ein gewisses Maſs von Disharmonien nicht überschreiten. Und zwar gerade deshalb nicht, weil sie realistisch ist, die Wirklichkeit darstellt. Denn die Wirklichkeit ist eben ideal und real zugleich. Nun ist die typische Erscheinung der Welt der durchgeistigte organische (besonders menschliche) Körper, der das vorzügliche Objekt der Plastik ist. Dadurch rückt die Metaphysik die Plastik in den Mittelpunkt der Ästhetik, so daſs die Grundlagen der Vischerschen Ästhetik, wie wir M. Diez (Vischer u. d. ästh. For-

malismus. Progr. d. Stuttgart. Realanstalt 1889, S. 51) Recht geben können, wesentlich durch die Plastik bestimmt sind. Die idealistische Auffassung der Plastik (vgl. unten S. 64 Anm. — S. 67 f.) aber lehrt, daſs diese in ihren Ausdrucksmitteln knappere und strengere Kunst auch idealisierender sein müsse, als die übrigen. Und so ist es gekommen, daſs Vischer, indem er der Kunst diese idealistische Metaphysik zu Grunde legte, dahin geführt wurde, die Forderung der Idealisierung auch ästhetisch zu erheben; und daſs es ihm nicht völlig gelungen ist, sich von dem plastisch-idealisierenden Prinzip Schellings (dessen Überwindung von Anfang an sein Ziel war) freizumachen.

Nicht aber allein, daſs Vischer damit einer beträchtlichen Anzahl groſser Künstler eine Weltanschauung und Motive (wie z. B. das der sog. tragischen Gerechtigkeit) unterlegt, die sie niemals gehabt haben: — die Art und Weise, wie nach ihm das idealistische Moment in realistischen Kunstwerken enthalten sein soll, entspricht durchaus nicht einer richtigen psychologischen Beobachtung des ästhetischen Genusses. Da Vischer selbst (D. Schöne u. d. Kunst, S. 278 f.) z. B. von Rembrandt sagt, „er scheint eine subjektive Vorliebe für gewisse Häſslichkeiten (z. B. für fett faltige Weichteile) zu haben“, oder auch, er sei in schroffer und cynischer Opposition gegen die Idealisten aufgetreten, so wäre es offenbar unmöglich, daſs Vischer zugleich annähme, Rembrandt sei darauf ausgegangen, in seinen Handlungen und Gestalten ein ideales Moment anzubringen, wodurch er seine Cynismen und Häſslichkeiten einem ihm fremden, ja verhaſsten Ideale zu Liebe hätte mildern wollen. Daher greift Vischer zu der Annahme eines „Umweges“, auf dem realistische Künstler

wie Rembrandt idealisiert hätten. Die idealisierenden Mittel dieses Umweges aber brauchen mit dem widerwärtigen Sujet nicht das mindeste gemein zu haben, so „ist es das zauberhafte Helldunkel, wodurch wir mit den oft sehr rohen Gestalten Rembrandts versöhnt werden“. Da aber gliche der ästhetische Akt einem Rechenexempel. Man addiert einen positiven und einen negativen Summanden und zieht den Mittelwert, wobei sich dann ein gewisses Plus des positiven oder Lustpostens über den negativen der Unlust ergiebt. Wir wollen gar nicht leugnen, dafs sich viele Beschauer Rembrandtschen Bildern gegenüber in dieser Weise verhalten; ebensowenig, dafs in der That in seinem Helldunkel ein hoher ästhetischer Reiz liegt. Nur der Absicht Rembrandts entspricht Vischers Auffassung nicht; und wenn es auch nicht dieses Ortes ist, zu zeigen, dafs jene eine weit höhere ist als diese: einem Meister wie Rembrandt gegenüber genügt es, zu erkennen, dafs sie eine andere gewesen ist und Vischers ästhetische Auffassung der Idealisierung ist widerlegt. Das grelle Licht, das Rembrandt z. B. im Hundertguldenblatt auf das unglückliche Gesindel fallen läfst, und der Kontrast des Helldunkels, durch den er unsere Aufmerksamkeit gerade auf die durch Armut und Krankheit leidvollsten Menschenkrüppel fesselt, — soll das dem Zwecke der Versöhnung dienen? Zudem zeigen nicht alle seine Zeichnungen und Radierungen „das zauberhafte Helldunkel“, aber ist er darum in diesen weniger grofs?

In diesem Punkte hat Hegel weit richtiger gesehen als Vischer. Ästhetisch hatte Vischer, wie wir hervorgehoben haben, einem weitgehendsten Realismus das Wort geredet, der seine Schranken nur an der idealistischen Natur- oder Weltanschauung fand. Dadurch aber,

dafs Vischer ästhetisch von einer realistischen, Dissonanzen aufsuchenden Kunst ausging, konnte er der metaphysischen Anforderung nach einem idealen Moment nicht anders gerecht werden, als dadurch, dafs er die realistischen Künstler es auf einem „Umwege“, d. h. eben indirekt hineinbringen liefs. Nun knüpft zwar auch Hegel an Schelling an, müssen auch nach ihm die Objekte der Kunst als Produkte des Geistes (d. h. der höheren Stufe der monistischen Weltskala) idealer sein, als die der Natur; wenn aber die Überlegenheit der Kunst über die Natur darin besteht, dafs sie geistgeboren ist, so sagt dies zunächst nur, dafs die nämlichen Gegenstände, wenn sie in der Wirklichkeit selbst gegeben sind, tiefer stehen, als wenn sie in der Kunst vom (menschlichen) Geiste produziert werden. Die Anforderungen der Idealisierung bedingen wohl ästhetisch höher stehende Kunststufen, der reine Realismus aber mufs die erste Stufe der sich über die Natur erhebenden Kunst ausmachen. Diese realistische Kunst stellt „die reale Wirklichkeit in ihrer prosaischen Objektivität“ dar (Ästh. II, 219); „sie nimmt überhaupt das unberechenbar Wechselnde in der äufseren Gegenständlichkeit zum Inhalt. Dadurch wird die Kunst nicht nur porträtartig, sondern sie löst sich vollständig in die Darstellung von Porträts auf, es sei in der Plastik, der Malerei oder in den Schilderungen der Poesie, und kehrt zur Nachahmung der Natur, zur absichtlichen Annäherung nämlich an die Zufälligkeit des unmittelbaren, für sich genommen, unschönen und prosaischen Daseins zurück“ (II, 220). Den ästhetischen Wert dieser realistischen Kunstwerke nun hat Hegel nicht abirrend, wie Vischer, mit Hülfe idealistischer Nebenmomente zu bestimmen gesucht, sondern vollkommen richtig erkannt.

Indem „die Kunst diese gemeine Natur zum Stoffe nimmt, bleibt das Darstellen als solches, die Künstlichkeit des Hervorbringens das einzig wesentliche Interesse. Vorzüglich ist es die sogenannte Genremalerei, welche dergleichen Gegenstände nicht verschmäht hat, und von den Holländern bis auf die Spitze der Vollendung geführt worden ist“ (I, 216). „Wenn man wissen will, was malen ist, so mufs man diese Bildchen ansehen, um von diesem oder jenem Meister zu sagen: Der kann malen. Was uns reizen soll, ist nicht der Inhalt, sondern das in Rücksicht auf den Gegenstand ganz interesselose Scheinen. Besonders besteht die Kunst darin, die momentanen, durchaus wandelbaren Züge, das Flüchtigste treu und wahr festzuhalten. Das Blinken des Metalls, ein Lächeln, den Ausdruck schnell vorübereilender Gemütsaffekte, Stellungen, Mienen, dies Vergänglichste und Vorübereilendste zu ergreifen und in seiner vollsten Lebendigkeit für die Anschauung dauernd zu machen, ist die schwere Aufgabe dieser Kunststufe.“ „Die alten Niederländer wufsten den Glanz des Goldes, das Leuchten der Seide, Sammet u. s. f. aufs täuschendste nachzubilden. Betrachten wir den Farbenschein in der Nähe, so sehen wir nur etwa weifsliche, gelbliche Striche, Punkte, gefärbte Flächen: nehmen wir z. B. Terburgs Atlas, so ist jeder Fleck der Farbe für sich ein mattes Grau, mehr oder weniger weifslich, bläulich, gelblich, aber in einiger Entfernung durch die Stellung zum anderen, kommt der schöne, milde Glanz hervor, der dem wirklichen Atlas eigen ist“ (II, 221—226). „Was uns nun bei dergleichen Inhalt, insofern ihn die Kunst uns darbietet, sogleich in Anspruch nimmt, ist eben dies Scheinen und Erscheinen der Gegenstände als durch den Geist produziert. Denn statt existierender Seide, statt des wirklichen Haares,

Fleisches und Metalls sehen wir bloſse Farben, und dennoch haben wir denselben Anblick, den das Wirkliche giebt. Die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich gemacht sind“ (I, 209 f.).

Nun aber legte auch Hegel allen Künstlern im wesentlichen die gleiche metaphysische Weltanschauung unter, als variierte sie nur nach den einzelnen Momenten der Selbstentwickelung der Idee, so daſs alle Meister ihre Thätigkeit regeln, als sei ihnen ihr Platz in der Ideenentwickelung und dessen Verpflichtung wohl bewuſst. Daher wies Hegel die realistischen Künstler selbst nicht nur einer einzelnen, bestimmten, historischen Stufe zu, sondern er glaubte auch, daſs diese in ihrem Streben, einen lediglich auf das künstlerische Können gerichteten Genuſs zu erwecken, sich von selbst auf diejenigen niedrigen Naturobjekte beschränken, die weiter keinen Geist zu verraten hätten, als eben den, vom Künstlergeist geschaffen zu sein. Denn da auch nach Hegel, wie schon oben gesagt, die Kunst als Geist darin besteht, die Natur in den Geist zu erheben, ist eben dies bloſse Spiegeln der Wirklichkeit aus der Seele des Menschen (worauf der geringe geistige Gehalt des Stoffes die Thätigkeit des Künstlers beschränkt) die notwendige tiefste Stufe der Idealisierung. Überall dagegen, wo uns bereits in der Wirklichkeit ein höheres geistiges Leben entgegentritt, fordert nicht nur sein Herausarbeiten, seine Darstellung eine höhere Idealisierung; es ist auch dieser geistige Gehalt selbst das, worauf sich der ästhetische Genuſs bezieht. „Deshalb können wir auch oft genug zwei Extreme des Urteils hören; bald den Ausruf: welch herrlicher Gegenstand; bald wieder den entgegengesetzten: wie herrlich, wie unvergleichlich gemalt! Dies Aus-

einandertreten liegt im Begriff (besonders) der Malerei selbst, ja man kann wohl sagen, dafs beide Seiten in gleichmäfsiger Ausbildung nicht zu vereinigen sind, sondern dafs jede für sich selbständig werden mufs.“ (Ästh. III, 27 f.)

Fragen wir nach dem Grunde, weshalb Hegel den ästhetischen Genufs sich bald auf die Kunst der Darstellung, bald auf den Inhalt richten läfst, so werden wir ihn darin zu erblicken haben, dafs er das Entstehen der Kunstwerke nicht auf die schöpferischen Künstlerindividuen, sondern auf die Idee zurückführt. Diese schafft in Natur und Geistesleben nach der gleichen Methode, deren Darstellung Aufgabe der Metaphysik oder Logik ist. Es ist die unmittelbare Schöpferkraft der Idee, welche die Kunstwerke schafft, sich des Künstlers nur als Werkzeug bedienend; die Kunstwerke sind immer in derselben Weise da, gerade wie die Werke der Natur. Nicht also darauf kann sich der ästhetische Genufs beziehen, wie die Idee im einzelnen Falle, sondern nur darauf, was sie hervorgebracht hat, gerade wie wir nicht sehen, wie die Naturphänomene erzeugt werden, sondern nur diese, wenn sie hervorgetreten sind, selbst beobachten können. Auf jener (späten) Kunststufe, welche die realistische Kunst hat entstehen lassen, sind der höchste Inhalt: die religiösen und philosophischen Wahrheiten, menschliche Gefühle, Leidenschaften und Gedanken; der niedrigste: die menschliche Auffassungs- und Darstellungsweise natürlicher Phänomene. Jene werden von idealistischen, diese von realistischen Kunstwerken dargestellt. Das Interesse an der realistischen Darstellungsweise ist also streng genommen auch nur ein inhaltliches Interesse.

Zweierlei, meinen wir, kann unser kurzer Auszug

aus der Geschichte der Ästhetik uns lehren.[1]) Einmal zeigt er, daſs alle Nachfolger Kants in stufenweiser Steigerung dessen Versuch fortgeführt haben, in der Kunst zugleich mit der Darstellung des Schönen doch auch die der Wirklichkeit zu erkennen. Indem sie der Wirklichkeit das Moment des Schönen beilegten, dieses also für objektiv erklärten, gehörten ihre Bemühungen zunächst der Ontologie oder Metaphysik an. Kant gründete die Schönheit auf allgemeine subjektive Zweckmäſsigkeit, Schiller auf die bestimmte Zweckmäſsigkeit, die aber ihren ästhetischen Charakter auch durch das Subjekt erhält. Fichte erklärte die allgemeine Zweckmäſsigkeit für objektiv, Schelling die bestimmte. Damit war der Abschluſs dieser Entwickelung erreicht. Zwar werden wir sehen, daſs Hegel sich durch seine Metaphysik noch weiter dem konkreten Dasein näherte und Vischer ihm hierin folgte, dennoch liegt dieser Fortschritt nur innerhalb der von Schelling gezogenen Grenzen. Vischer machte dann zum ersten Male (in Anknüpfung wiederum an einen Schellingschen Gedanken) den Versuch, nicht metaphysisch, sondern ästhetisch der realistischen Kunst eine Stätte im System zu bereiten, indem er nicht nur das zweckmäſsige, sondern auch das zufällige Dasein als Objekt künstlerischer Darstellung anerkannte. Es giebt nicht eine, sondern zwei Kunstrichtungen; nur die eine geht auf das Schöne und schaltet das Zufällige, Empirische aus, die andere sucht den Zufall und giebt ihn wieder; es giebt Künstler, die direkt, aber doch auch solche, die indirekt idealisieren.

Und das nun ist der zweite Punkt, den wir beob-

[1]) Abgesehen von seinem Nebenzweck, anzudeuten, wie Vischer seine Vorgänger beurteilt hat.

achten können. Auch Vischer hat (abgesehen von einem bald wieder aufgegebenen Versuch, auf den wir am Schlufs unserer Arbeit zu sprechen kommen) seine beiden Kunstweisen nur innerhalb der idealisierenden Kunstrichtung unterschieden. Er that es, und konnte ästhetisch die Kunst nur als idealisierend begreifen, infolge der Art, wie er metaphysisch die Welt idealistisch verstand. Der Geist ist die geläuterte, höhere Natur. Die Kunst als Produkt des Geistes mufs uns daher die Natur geläutert, idealisiert vorführen. Das kann nur der Fall sein, wenn das geistige Sein der Idee (die das Gesetz ist) gemäfser ist als das natürliche, oder mit anderen Worten, wenn der Geist, d. h. die menschlichen Individuen, gesetzmäfsiger schaffen, das Gesetz der Idee klarer und deutlicher zum Ausdruck bringen als die Natur (vgl. unten S. 78 f.). Wir wollen nicht leugnen, dafs, wenn sich die Idee, die auch der Natur zu Grunde liegen soll, im Menschen ihrer selbst bewufst wird, sie reiner, weniger vom Zufall verunstaltet heraustritt als in der Natur. Aber das leugnen wir, dafs diese Idee sich in allen Individuen ihrer selbst bewufst wird oder (was dasselbe heifst), dafs alle Künstler die gleiche Weltanschauung besitzen. Vielmehr sind viele unter ihnen, die nichts von einer Natur *sub specie ideae* wissen, sondern sich der Natur naiv oder unmittelbar gegenüberstellen, weshalb sie auch, nicht mit Unrecht, die Naturalisten heifsen. Damit ist nun nicht gesagt, dafs diese die Welt stets so, wie sie sich der einfachen Beobachtung darbietet, realistisch wiederzugeben trachten; im Gegenteil gehören auch Diejenigen zu ihnen, die sie nach ihrem subjektiven Schönheitsideal zu stylisieren, zu idealisieren unternehmen. Das Charakteristische für sie ist eben nur, dafs ihnen eine Unterwerfung unter eine allgemeine Weltgesetz-

gebung der Idee fremd ist. Es giebt einen realistischen und einen idealistischen Naturalismus. Wir dürfen hier das Problem selbst nicht weiter verfolgen, als die Grenzen unserer historischen Untersuchung über Vischer gestatten; immerhin ist klar, dafs man Naturalist nicht nur als Künstler, sondern seiner ganzen Weltanschauung nach ist, wozu als Gegensatz die Bezeichnung Klassiker die passendste sein wird. Indem nun die beiden klassischen Richtungen des direkten und indirekten Idealisierens von Vischer mit Recht ebenfalls als Idealismus und Realismus bezeichnet werden, so wiederholen sich hier die künstlerischen Gegensätze, und wir unterscheiden also nach der Weltanschauung: Naturalisten und Klassiker, und innerhalb jeder dieser beiden Richtungen nach der Kunstweise: Idealisten und Realisten. Da der Klassiker gebunden, der Naturalist frei ist, so kommen die beiden Kunststyle im Naturalismus zu weit schärferer Ausprägung und wir sehen ein, dafs unsere idealistische Philosophie nur dann den ausgesprochenen Realismus (aber auch den extremen Idealismus) hätte begreifen können, wenn sie nicht allen Künstlern die gleiche, klassische Weltanschauung untergelegt, sondern den Naturalismus erkannt hätte, d. h. wenn sie erst das Individuum und seine Mannigfaltigkeit und Zufälligkeit deduziert und dann die Kunst als Produkt individuellen Schaffens begriffen hätte. Dafs freilich dieser Erkenntnis notwendig die bedingungslose Anerkennung folgen müsse, können auch wir, *touchés par la torpille classique,* nicht zugeben. Die Frage, wie weit man den Naturalismus, die individuelle Ungebundenheit, gelten lasse, kann nicht die Ästhetik allein, sondern nur die Philosophie überhaupt, die ganze Weltanschauung eines Menschen, beantworten.

Man mag aber bloſs eine von beiden Richtungen oder beide, Klassicismus und Naturalismus, anerkennen, so viel ist sicher, daſs nicht der Inhalt, sondern die Darstellungsfähigkeit den Meister ausmacht. Die Bedeutung eines Gelehrten hängt auch nicht davon ab, ob er sich an den tiefsten und gewaltigsten Inhalt macht, sondern davon, ob er seines Inhalts Herr wird mit den Mitteln der Wissenschaft. So hängt der Ruhm eines Künstlers und seines Werkes nicht davon ab, ob er sich an den tiefsten Gehalt macht, sondern davon, ob er seines Inhalts Herr geworden ist mit den Mitteln der Kunst. Gewiſs hängt die Gröſse eines Forschers und Künstlers auch mit vom Inhalt ab, aber nicht von seiner Würde als solcher, sondern nur weil und insofern seine Bewältigung eine gröſsere wissenschaftliche oder künstlerische Fähigkeit verlangt. Des Menschen Bedeutung als Mensch überhaupt beruht auf seinem ganzen Gehalt, seine Bedeutung speziell als Künstler ausschlieſslich auf seiner spezifischen Auffassungs- und Darstellungsgabe.

Alles in Natur und Menschenleben führt uns die Wissenschaft vor, Freuden und Leiden, Wirklichkeit und Ideale. Gleichermaſsen die Kunst. Und wenn auch nicht alles, was uns wissenschaftlich, d. h. in begrifflichem Denken zugänglich ist, in der Kunst, d. h. im Phantasie-Erleben oder der Illusion dargestellt werden kann (wie ja auch umgekehrt): auch sie sucht uns Ideale und Wirklichkeit vorzuführen. Die Kunst wird in alle Ewigkeit inhaltlich idealisieren und karikieren und auch die reine Wirklichkeit darzustellen suchen; sie wird sich an hohe und niedrige Stoffe wenden; Kunst aber ist sie als die Macht zum Phantasie-Erleben, zur Illusion anzuregen, und hierauf beruht der spezifisch künstlerische Genuſs. Den Inhalt hat sie mit Wissenschaft und Leben

gemeinsam, ihr Spezifikum ist nicht das Was, sondern das Wie der Darstellung. Was uns in begrifflichem Denken von der Wahrheit seines Inhalts überzeugt, ist Wissenschaft. Was uns in wachem Phantasie-Erleben, „bewufster Selbsttäuschung", wie Konrad Lange sagt, von der Wahrheit seines Inhalts überzeugt, das ist Kunst; identifizieren wir die Kunst und das Schöne, so ist es auch das Schöne. Freilich wird jeder Mensch, wie er neben der empirischen Ethik noch auf Grund seiner ganzen Weltanschauung seine sittlichen Ideale hat oder haben sollte, so auch in der Kunst unterscheiden, wählen und richten. Und dem Philosophen am wenigsten werden wir dies Recht, ästhetische Ideale zu bilden, bestreiten, denn es ist seine Pflicht. Allein etwas anderes ist das Ideal, etwas anderes die Wirklichkeit. Der Philosoph mag die wirkliche Kunst verdammen, oder nur diejenige gelten lassen, die seinen Anforderungen gerecht wird — das steht nicht zur Diskussion —, aber er darf nicht die wirkliche Kunst in seiner Auffassung umbiegen, so dafs sie zusammenfällt mit dem, was ihm das Ideal der Kunst ist.

Klassicismus und Naturalismus

bei

Fr. Th. Vischer.

Vischers Ästhetik ist ein wohl unsterblich zu nennendes Werk, das, wie wir überzeugt sind, in anderen Zeiten wieder hervorgeholt werden wird.

Victor Hehn
Gedanken über Goethe (1887).

Es gilt — auch bei Vertretern einer ganz anders gerichteten Ästhetik[1]) — „als eine wirkliche ästhetische Entdeckung“ Fr. Th. Vischers, zuerst betont zu haben, dafs alle Kunst in ihren Werken entweder direkt oder indirekt die Natur idealisiere. Indem nämlich unsere idealistische Philosophie darauf ausging, die Welt der Erfahrung a priori zu begreifen, mufste sie (mochte nun ihr Ausgangspunkt Ich, Absolutes oder Idee heifsen) doch immer aus dem Wesen des menschlichen Geistes die Welt der Erscheinungen erschaffen. Das scheint leicht für so abstrakte Bestimmungen, wie Raum und Zeit; es kam aber darauf an, immer konkretere Erscheinungen der Aufsenwelt aus der allgemeinen Struktur unserer Innenwelt herzuleiten. So liegt die Bedeutung der Vischerschen Aufstellung jener beiden Prinzipe darin, dafs er mit dem Begriffe der indirekten Idealisierung eine Fülle von Kunstwerken, die das zufälligste und geringste Dasein wiedergeben, dem philosophischen Verständnis erschlofs; die Schwäche aber in der Weise, wie er auch in diesen noch die Idee als Weltprinzip glaubte aufzeigen zu können, so dafs auch bei ihnen eben noch von einer indirekten Idealisierung (wohlverstanden, dies Wort im Vischerschen Sinne gebraucht) gesprochen werden könne.

---

[1]) W. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters. In den „Philosophischen Aufsätzen Ed. Zeller gewidmet.“ (Leipzig 1887) S. 465. — Vgl. oben S. 21 f.

Indessen ist dieser Fortschritt im Hinstreben nach realem Dasein nur ein einzelner Schritt in dem grofsen, folgerechten Entwickelungsgange unserer ganzen klassischen Philosophie von Kant an, in welchem Hegel den eigentlichen Höhepunkt bildet, insofern, als er am unerschrockensten die Deduktion vom Absoluten oder der Idee bis auf speziellere Phänomene der Natur und Weltgeschichte herabführte. Gelangte er doch selbst bis an die Grenze des Individuellen, indem er für den Zufall, der nach alter philosophischer Lehre das Individuum von seinem Genus unterscheidet, wenigstens als solchen die logische Notwendigkeit zu beweisen unternahm (Logik II, 202 ff.); wenn er auch freilich jene Vermessenheit, die einzelnen Zufälligkeiten selbst logisch begreifen — d. h. die individuellen Eigenschaften als durchgängig kausal bedingte erkennen — und damit thatsächlich den Zufall ausschalten zu wollen, energisch von sich zurückweisen mufste (Encyklopädie § 250 Note). Denn ein solches Unternehmen hiefse für ihn, die Welt nicht nur nach ihren allgemeinen, typischen Formen, sondern exakt nachzuschaffen. Nicht mit Unrecht ist ja den Vorlesungen Hegels über Naturphilosophie vom Herausgeber das Wort Schellings zum Motto gegeben: „Über die Natur philosophieren, heifst die Natur schaffen“.

Allein auch abgesehen hiervon blieb noch ein gutes Stück Welt für die philosophische Anerkennung unerobert, da Hegel den Unterschied zwischen dem natürlichen und dem geistigen Sein gerade darein setzte, dafs in jenem die das Universum bildende Idee mit sich selbst in Widerspruch stehe, von sich selbst zu zufälliger Existenz abfalle (Encyklopädie § 248 ff.), so dafs der Zufall zum Wesen der Natur gehöre — während in diesem die Idee zu sich zurückkehre, so dafs eine durch-

gehende vernünftige Begründung und damit die Allgemeinheit so unbedingt zum wahren Wesen alles Geistigen notwendig sei, dafs dem geistlos Zufälligen, d. h. dem Individuellen (das hier als Willkür erscheine) kein weiteres Interesse gewidmet werden könne als eben dies, zu zeigen, wie das Wesen der geistigen Individuen fordere, es zu überwinden (Phänomenologie S. 229). So nimmt die Philosophie des Geistes den Zufall zwar momentan auf, aber nur, um ihn gleich von vornherein als nicht zu dessen wahrer Form gehörig zu verbannen. (Vgl. Vischer, Ästhetik I, 117 f. § 41, 2.)

Daher schliefst denn Hegel (um zu unserem spezielleren Thema einzulenken) auch in der Kunst diejenigen Werke, an denen irgendwie der Zufall Teil hat, als ungenügend, unkünstlerisch von seiner Betrachtung aus und läfst nur solche als Gegenstände der Ästhetik gelten, die weder in ihren Objekten, noch durch die Natur ihrer Urheber Zufälligkeit, d. h. Individualität in diesem Sinne des Wortes, zeigen. „Die Kunst hebt die blofse Zufälligkeit des Gehalts sowohl als der äufseren Erscheinung desselben auf und stellt daher auch an den Künstler die Forderung, die zufälligen Partikularitäten seiner subjektiven Eigentümlichkeit in sich zu tilgen“ (Ästh. I, 376). „Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äufserlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriffe zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, bei Seite, und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor“ (Ästh. I, 200), d. h. die Kunst führt die Gegenstände der Natur direkt zur Idee, unterwirft sie einer direkten Idealisierung.

Immerhin — bedenken wir, dafs der Idealist in seinen Ideen weilt, und mit seinem Erleben der Wirk-

lichkeit nur so tief in die konkrete Welt hinabsteigt, als es ihm gelingt, diese auf jene zurückzuführen, und daſs er demgemäſs auch die zahllosen Kunstwerke (wenigstens prinzipiell) nur als so viele verschiedene genieſst, als ihm der Reichtum seiner Ästhetik an ideellen Bestimmungen gestattet, sie eben als Ausdruck so vieler Ideen zu klassifizieren. Wenn nun Hegel in den zahlreichen vermittelnden Gliedern (d. h. den einzelnen, bestimmteren Ideen) der sich selbst entwickelnden absoluten Idee ein Mittel schuf, eine weit gröſsere Zahl von Phänomenen des konkreten Daseins in die philosophische Spekulation hineinzuziehen — so muſste der Fortschritt, den er auch in der Ästhetik in realistischer Richtung über die voraufgegangenen Systematiker (selbst über Solger) gemacht hat, bedeutend genug sein. Denn da die Ästhetik niemals in erster Linie zu begreifen gesucht hat, was die Künstler machen sollen, sondern was sie gemacht haben, so bewegen sich die Ausführungen der einzelnen ästhetischen Systeme (und bewähren sie ihre Stärke) nicht so sehr darin, ob sie verlangen, allgemeine oder bestimmtere Ideen darzustellen, sondern darin, ob sie mit ihren Kategorieen imstande sind, in den vorhandenen Kunstwerken die mannigfaltigen Wirklichkeiten, welche die Künstler im Laufe der Geschichte darzustellen gesucht haben, wirklich zu erfassen, oder ob sie in diesen immer nur die Darstellung der einen oder doch einiger wenigen allgemeinen ästhetischen Ideen erblicken, uninteressiert oder blind, als seien unter den einzelnen Werken keinerlei weitere individuelle Unterschiede vorhanden. [1])

[1]) „Die Philosophie der Kunst bemüht sich nicht um Vorschriften für die Künstler, als ob es beim Feststellen des Schönen um das Leiten zu thun wäre, sondern sie hat auszumachen, was das Schöne überhaupt ist und wie es sich im Vorhandenen, in

Für Hegel nun war es die systematische Anerkennung der Entwickelungsstufen der Weltgeschichte (zu deren verständnisvoller Würdigung er so aufserordentlich begabt war), die ihm das Instrument bot, auch die mannigfaltigsten Phänomene der Kunstgeschichte systematisch zu rechtfertigen. Schlofs, wie wir sahen, Hegel den Zufall von der Kunst aus, so bezog sich das eigentlich nur auf die höchste griechische Kunst, die der vollkommenste Ausdruck des Schönen sei. Diese höchste Form aber hat die Kunst erst allmählich im Verlaufe ihrer Geschichte erreichen können, wie sie sich auch wieder auflösen mufste, denn die reine Schönheit konnte wohl der griechischen Stufe der sich entwickelnden Weltanschauung angemessen sein, den modernen Geist vermag sie nicht mehr zu bergen. „Es ist“, sagt Hegel (Ästh. II, 105 f.), „in neuerer Zeit häufig die Klage über den Untergang der klassischen Kunst zu vernehmen, und die Sehnsucht nach den griechischen Göttern und Helden ist mehrfach auch von Dichtern behandelt worden.“ Aber nicht einmal in eben dieser Einschränkung, „dafs in Rücksicht auf den Standpunkt der Kunst jener Untergang des klassischen Altertums zu bedauern sei“, ist diese Trauer nach Hegel berechtigt. „Die griechischen Götter haben ihren Sitz nur in der Vorstellung und Phantasie, sie können weder in der Wirklichkeit des Lebens ihren Platz behaupten, noch dem endlichen (d. h. menschlichen) Geiste seine letzte Befriedigung geben“ (II, 108). Dichtungen wie Schillers Götter Griechenlands und Goethes Braut von Korinth fänden ihre inhaltliche Berechtigung nur in der Reaktion gegen die nüchternen Verstandes-Abstraktionen der Aufklärung des achtzehnten

Kunstwerken gezeigt hat, ohne dergleichen Regeln geben zu wollen.“ Hegel, Ästh. I, 25.





Jahrhunderts. „Wie jeder Mensch ein Kind seiner Zeit ist, so bleibt es auch die Bestimmung der Kunst, dafs sie für den Geist eines Volkes den künstlerisch gemäfsen Ausdruck finde. So lange der Künstler mit solcher Weltanschauung verwebt ist, so lange ist es ihm auch wahrhafter Ernst mit diesem Inhalt und dessen Darstellung. Wenn wir dagegen jetzt einen griechischen Gott, oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturwerks oder Gemäldes machen wollen, so ist es uns kein wahrer Ernst mit solchem Stoffe.[1]) Dies müssen wir jedoch als kein Unglück ansehen, denn Interesse findet nur bei frischer Thätigkeit statt. Der Geist arbeitet sich nur so lange in den Gegenständen herum, so lange noch ein Geheimnis, Nichtoffenbares darin ist. Hat aber die Kunst den Kreis des Inhalts, welcher diesen Weltanschauungen angehört, nach allen Seiten hin offenbar gemacht, so ist sie diesen jedesmal für ein besonderes Volk, eine besondere Zeit bestimmten Gehalt losgeworden" (II, 229 ff.). „Kein Homer, kein Sophokles u. s. f., kein Shakespeare können in unserer Zeit hervortreten, was so grofs besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; es sind dies Stoffe, Weisen sie anzuschauen und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, das Andere fahl und fahler" (II, 236).

Diese moderne Zeit sieht nicht mehr in einer äufseren, schönen Erscheinung ihr höchstes Ideal; nur das Geistige schätzt sie, und Geistvolles, Tiefes kann sich

[1]) „Der innerste Glaube ist es, der uns dann abgeht, wenn auch der Künstler in Zeiten des noch vollen Glaubens nicht eben das zu sein braucht, was man gemeinhin einen frommen Mann nennt; wie denn auch überhaupt die Künstler nicht gerade jedesmal die Frömmsten gewesen sind" (II, 230).

auch in der geringsten Gestalt bergen; Geist kann man in der Auffassung und Darstellung aller Dinge bewähren. Daher „sie sich keineswegs scheut, dies reale Dasein in seiner Mannigfaltigkeit in sich aufzunehmen; sie gönnt den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum“ (II, 133). „Es tritt das Portraitartige auf, das die partikulären Züge und Formen, wie sie gehen und stehen, die Bedürftigkeit des Natürlichen, die Mängel der Zeitlichkeit nicht, um Gemäſseres an die Stelle zu setzen, verwischt. Die Gestalt reinigt sich nicht von den Zufälligkeiten des endlichen, empirischen Daseins“ (II, 139). „In den Darstellungen der romantischen[1]) Kunst hat daher alles Platz, alle Lebenssphären, das Gröſste und Kleinste, Höchste und Geringste, das Sittliche, Unsittliche und Böse, und besonders haust sich die Kunst, je mehr sie sich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeiten der Welt ein, gewährt ihnen vollkommene Gültigkeit, und dem Künstler ist wohl in ihnen, wenn er sie darstellt, wie sie sind. So sehen wir z. B. in Shakespeare neben den höchsten Regionen und wichtigsten Interessen die Unbedeutendsten und Nebensächlichsten: Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des täglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute, Nachttöpfe und Flöhe, ganz ebenso wie in dem religiösen Kreise der romantischen Kunst bei der Geburt Christi und Anbetung der Könige Ochs und Esel, die Krippe und das Stroh nicht fehlen dürfen. Und so geht es durch Alles hindurch, auf daſs auch in der Kunst das Wort erfüllt sei, die da niedrig sind, sollen erhöht werden“ (II, 218).

---

[1]) Diese Bezeichnung gebraucht Hegel für die ganze Kunst seit dem Ausgang der Antike.

Mit vollstem Recht hebt Kuno Fischer (Hegel S. 818) hervor, daſs Hegel im Gegensatz zu Plato und Winckelmann auf seinen ästhetischen Standpunkt ein sehr starkes realistisches und sensualistisches Gewicht gelegt habe, was auch in seiner Schätzung K. Fr. von Rumohrs hervortrete. Wie denn Hegel auch auf seinen Reisen wohl die Niederlande, nicht aber Italien besucht hat.

Allein — während schon diese historische Anerkennung sich nur auf die charakteristischen Hauptzüge ganzer Epochen bezieht, und keineswegs auf deren minder deutlich hervortretende Züge (geschweige denn daſs sie den einzelnen Kunstwerken und Künstlerindividualitäten gerecht würde) — hat Hegel, wenn er von der Kunst im allgemeinen spricht, nicht einmal alle geschichtlichen Entwickelungsstufen, sondern meist nur (wie wir schon angedeutet haben) die griechische oder klassische Kunst vor Augen, als diejenige, „welche in adäquater Gestaltungsweise das zur Ausführung bringt, was die wahrhafte Kunst ihrem Begriff nach ist“ (Ästh. II, 3). Ja noch einseitiger ist die Unterlage dieser Ausführungen. Denn da auch die klassische Kunst noch individuelle Unterschiede, also Zufälligkeiten zeigt, so sind es vorzüglich die griechischen Götterideale, auf welche seine allgemeinen ästhetischen Theorien sich beziehen. Die griechische Götterstatue drückt in einer von jeder Zufälligkeit äuſserer Bestimmtheit befreiten Weise die Allgemeinheit aus und ist doch ganz individuell von den anderen geschieden. (Nur ein Hauch und Duft der Trauer über die eigene ruhig-kühle Hoheit übt Verrat. II, 75 ff.)

Gleich sei keiner dem andern, doch gleich sei jeder dem Höchsten.
Wie das zu machen? Es sei jeder vollendet in sich.

Dies Wort Goethes (Vier Jahreszeiten No. 59) drückt genau auch die Lehre Hegels aus. Dadurch wird der Widerspruch wirklich, dafs die Idee, also der unendliche oder absolute Geist, der nur in den unendlichen körperlichen Erscheinungen enthalten sein könnte, in Einer individuellen Gestalt umschlossen ist: Das Schöne ist die Einheit der sinnlichen Erscheinung, d. h. der Natur oder des Einzelnen, des an sich Zufälligen und des an sich absoluten Geistes (in der idealschönen Menschengestalt), durch welche Einheit eben das an sich Zufällige aus der sinnlichen Erscheinung herausgeläutert und der an sich absolute Geist oder wahre Gott zu einem individuellen Phantasiegott wird, zu einer blofsen Erscheinung, einem blofsen Schein (Enc. § 566 f., Ästh. II, 104 f.). Und solche Bestimmungen idealster Schönheit, die nur für eine ganz geringe Anzahl von Werken einer längst und auf immer vergangenen einzelnen Kunststufe Gültigkeit besitzen, giebt Hegel als vom Wesen der Kunst überhaupt, unerachtet dessen, dafs er selbst ausführt, wie diese Einheit von Geist und Stoff sich erst allmählich gefunden und wiederum auch aufgelöst hat. Denn in den dem Olymp voraufgehenden symbolischen Göttern der Orientalen wird nicht die idealschöne Menschengestalt, sondern die zufälligen, äufseren Naturphänomene selbst werden als göttlich genommen; in der den Hellenen aber folgenden christlichen Zeit erkennt man, dafs der wahrhaft wirkliche Gott der unendliche Geist ist, für den die äufsere Erscheinung Nebensache und der als solcher sich daher in allen, auch in den vom Zufall behafteten Individuen, auch in der Knechtsgestalt offenbart (II, 229)[1]. Also allein den äufsersten Fall, den

[1]) Darum — ist der griechische Gott ein gedachter Übermensch, der christliche aber der wirkliche Mensch, dessen Typus

höchsten Kunsttypus oder das Ideal nennt Hegel und überläſst es dem Leser, seine Definitionen auszuweiten, daſs sie auch der anderen Erscheinungen Herr werden. Da vermag nur ein langes und liebevolles Sich-Einleben in die Denkweise unserer klassischen Zeit zu unterscheiden, wo der Ausdruck typisch-extrem und wo er exakt gemeint ist. Gerade so wie den allgemeinen Teilen der Hegelschen Religionsphilosophie nur die absolute oder christliche Religion zu Grunde liegt, so daſs seine Theorien über das Verhältnis von Ästhetik und Religionsphilosophie genau genommen sich nur auf das Verhältnis der griechischen (religiösen) Kunst zur christlichen Religion beziehen. Es ist eben der Zufall, der die Abweichungen von den Grundformen, den Typen verursacht und der deshalb bei der Bestimmung des Generellen von Kunst und Religion auſser acht zu lassen ist. Übrigens werden wir auf den Typusbegriff noch zurückkommen müssen.

Bei solchem Mangel an klarer Konsequenz muſste Hegel Gefahr laufen, die Fortschritte über seine Vorgänger wieder zu vereiteln. Denn wie ja auch er noch über die wirklich individuellen Besonderheiten der Künstler und ihrer Werke fortglitt (da die Stufen seiner historischen Anerkennung nicht bis zu diesen herabführen) und nur den allgemeinen Zeitcharakter bemerkte (sie also nicht als Verwirklichungen speziellster, sondern allgemeinerer Ideen erkannte), so eilte er leicht sogar über diese allzu schnell hinfort bis zur höchsten Idee, als werde sie in

der leidende Christus ist, „so wäre, sollte der Übergang von den griechischen Göttern zum Gott des Christentums von der Kunst aus gemacht werden, es mit der Darstellung eines Götterkampfes unmittelbar kein wahrer Ernst; der Gegensatz des Alten und Neuen wäre zu disparat“ (Ästh. II, 105).

den besten Kunstwerken unmittelbar dargestellt. Wie sich im Auge die ganze menschliche Seele, so konzentriere sich im rechten Kunstwerk die ganze Idee (Ästh. I, 96 f., 197 ff.; vgl. Vischer, Ästh. I, 56 f.). Daher ist es gekommen, dafs Hegel doch die Zwischenglieder nicht konsequent festhielt, obwohl er selbst die Bedeutung seiner Philosophie besonders über Schelling hinaus gerade darin erkannte, dafs sie das Absolute mit dem Einzelnen vermittele, und überhaupt das Werden in der Idee aufzeige (Phänomenologie S. 16 f.). Vielmehr war es seiner Schule (in der Ästhetik ebenso wie in den anderen Disciplinen) vorbehalten, ihre besten Leistungen darin zu erzielen, den Vermittelungen, sei es in der allgemeinen Theorie, sei es in konkreteren Fällen, ihr volles Recht zu verschaffen.

Von Anfang an lehrte Vischer „im Schönen offenbart sich zunächst eine einzelne, bestimmte Idee und hierdurch mittelbar die höchste“ (Über das Erhabene und Komische. Stuttgart 1837, S. 22). „Wir sehen in der Sixtinischen Madonna die vollendete Weiblichkeit Fleisch geworden, und jetzt glauben wir an die Wirklichkeit nicht nur des weiblichen, sondern jedes Ideals“ (a. O. S 24 f.). Und mehr noch: selbst diese einzelnen Ideen erscheinen nicht direkt in den Kunstwerken. Denn wollten diese (so führt Vischer mit Erinnerung an Kant und im Anschlufs an Goethe aus)[1] ein gattungsmäfsiges Gebilde darstellen, das gar keine oder doch nur oberflächliche Individualisierung zeigte, so entspräche es der Gattung doch blofs in niederer Anwendung des Wortes. Dem Gattungstypus im höheren Sinne nähern sich vielmehr

[1]) Über Kant: Ästh. I, 111 f.; II, 348 ff. — Über Goethe: Ästh. I, 138 ff.; Das Schöne und die Kunst (Cotta 1898), S. 102 ff.

gerade die hervorstechenden Individuen, indem sie durch das, was sie von allen anderen trennt, nur um so mehr in das Licht der Gattungs-Allgemeinheit emporgehoben werden. „Im Schönen werden die Mängel betont, die dem Individuum Kraft der Einseitigkeit und eben dadurch auch der Allgemeinheit geben“ (Kritische Gänge. Neue Folge, Heft 5. Cotta 1866, S. 118). Eine Behauptung, die verständlich wird, wenn man sich die naturwissenschaftliche Anschauung, wie sie vor Darwin die herrschende war, vergegenwärtigt. Die moderne Wissenschaft bestimmt den Charakter der einzelnen Gattungen als das im Kampf ums Dasein aus äufseren Bedingungen erst hervorgegangene Resultat des Zufalls, das diesen selbst aufhebt, da es ja die von den Übergangsformen der voraufgehenden niedrigeren und folgenden höheren Stufe gleich weit abliegende Mitte ist, deren Erkenntnis sich dann durch allmählichen Ausfall dieser Übergangsformen wesentlich erleichtert. Da nun im Gegensatz hierzu unsere idealistischen Philosophen das Wesen der Gattung als die allen fremden Einflüssen gegenüber sich siegreich durchsetzende Idee dachten, so kann nicht die von jeder Zufälligkeit befreite, durchschnittliche Erscheinung die Kraft der Gattung ausdrücken, welche imstande ist, den allem Dasein auflauernden Zufall zu überwinden, sondern nur eine gesteigerte Erscheinung, bei der gerade möglichst viele Zufälligkeiten zur Charakterisierung mit herangezogen werden, so dafs auch alle zufälligen Umstände sich dem Zwecke der Gattung unterwerfen müssen. „Jede Gattung des Lebendigen nimmt, was kommt, ergreift den inneren und äufseren Zufall als Stoff der Thätigkeit. Den Gesetzen seines Organismus und seines Instinktes treu verarbeitet das Tier die Stoffe, die sich ihm bieten; der Mensch baut über der physi-

schen Welt eine zweite; auch diese hängt vom Zufall ab, sowohl dem der Geburt, als dem der stets neuen Erregungen, aber wie denselben zuerst der Leib und das Bedürfnis ergriffen hat, so ergreift das sinnlich Geformte erst der Geist und gliedert daraus die Welt des Willens", d. h. des Charakters (Ästh. I, 140 § 49). Der Typus des cholerischen Ungestüms, „der Heifssporn Percy stottert; Shakespeare hatte es aus der Chronik; es dünkt uns ungemein bezeichnend und gewifs doch: er könnte ebenso gut auch nicht stottern. Was das Individuum zum Individuum macht, ist an sich stets irrational, Werk einer rein zufälligen Mischung der Kräfte. Der Charakter kommt darüber, verarbeitet es zu einem Ganzen; der Künstler und Dichter erhöht diese Einheitsbildung und nun glauben wir, es könnte garnicht anders sein" (Kritische Gänge, N. F. 5, 109). „Falstaff ist ein Typus des Lumpen und Kneipgenies, aber in seinem Anblick haben wir den Eindruck: ein solcher Kerl kommt sonst nicht wieder vor" (Shakespeare-Vorträge, Cotta 1899, I, 65).

Im Gegensatz also zum niederen, logisch-empirischen Typus, den man durch Eruieren des Mittelwertes aus der Summe der einzelnen Exemplare gewinnt, wird der ästhetische Typus nicht direkt, sondern auf dem Umwege des Individualisierens erreicht, und zwar geschieht dies deshalb, weil nicht durch jenen, sondern durch diesen erst das wahre Wesen der Gattung zum Ausdruck gebracht werden könne: Tiefer als das Senkblei des Denkens, tiefer als die Wissenschaft dringt die Kunst.[1]) Das

[1]) Shakesp.-Vorträge I, 66. — Krit. Gänge, N. F. 5, 96 ff. — Übrigens gebraucht Vischer (wie auch andere — z. B. Hegel, Ästh. II, 379) die Bezeichnung Typus noch in einem ganz anderen Sinne, der jedoch nicht in diesen Zusammenhang gehört: für die unreifen

Schöne ist nicht mehr, wie für Hegel, die ideale griechische Götterstatue, sondern dieser individualisierte Typus. Einen wie grofsen Fortschritt das bedeutet, ersieht man besonders aus der verschiedenen Stellung, die beide dem Naturschönen anweisen. Während Hegel über die Gegenstände des Naturschönen, die noch nicht, wie die des Kunstschönen eine Läuterung vom Zufälligen erfahren haben, „so schnell als möglich forteilt“ und es dabei so eilig hat, dafs er überhaupt nur auf die Reiche der bewufstlosen Natur zu sprechen kommt und die geistige, d. h. die menschlichen Handlungen, die Tragödien des wirklichen Lebens u. s. w. als Naturschönes übersieht[1]), behandelt Vischer dieses alles ausführlich und mit feinem Verständnis, in einem besonderen Teile seiner Ästhetik. (Bd. II, 1. — Vgl. Krit. Gänge. Tübingen 1844, II, 345. 357 ff.; Ästh. I, 57.)

Indem der Zufall in solchem Mafse anerkannt wird, „das Schöne seinem Todfeind, dem Häfslichen, mit Absicht die Thüre öffnet“, entsteht, wie Vischer den „aufserordentlichen Fund“ Lefsings (Laokoon 23) fort-

Gestalten nämlich, die deshalb, weil die archaischen und archaistischen Formen besonders heilig erscheinen, auf einer gewissen Stufe der Entwickelung durch hieratische Satzung gefesselt sind. Siehe Ästh. II, 428. 432; III, 134 f. — Ganz im obigen Sinne aber benutzt Vischer das Wort Typus auch in: Altes und Neues, Heft 1. Stuttgart 1881, S. 113 für „eine charakteristische Figur, die als stehende Maske verwendet wird, um Witze immer neuen Inhalts daran zu knüpfen.“ Verbinden sich solche Typen mit dem typischen, d. h. charakteristischen Gepräge, woran wir einen Künstler, den Kunstgeist einer Nation u. s. w. erkennen, so kondensieren sie sich zu so bestimmten Charakteren, wie z. B. Müller und Schultze (Vischer schreibt: Meyer und Schulze) im „Kladderadatsch“.

[1]) Ja, wie Hegel die nicht-klassische Kunst in seinen allgemeinen Theorien unberücksichtigt liefs, erklärte er, das Naturschöne sogar aus dem Bereich seines eigentlichen Gegenstandes auszuschliefsen (vgl. Ästh. I, 5). — Siehe über Schelling S. 20 f.

bildend ausführt, das Erhabene und das Komische. Gewifs, „alles Häfsliche wird uns erscheinen als eine Empörung gegen die Gesetze des Schönen, als eine Revolution. Wir werden nicht umhin können (wie Vischer mit einer echt schwäbischen Ausdrucksweise sagt), eine Art von Malice hinter ihm zu suchen.“ Allein „wenn garnichts sollte erlaubt sein, als fadengerade, idealharmonische Erscheinungen, wie ungesalzen wäre das; eine Modejournalwelt würden wir bekommen. Da mufs Individualität hereinkommen“ (D. Schöne u. d. Kunst S. 174, vgl. auch Ästh. I, 248). Und diese Individualitäten sind eben die Typen des Erhabenen und Komischen, die Vischer später auch als Symbole bezeichnet (vgl. Altes und Neues, Neue Folge. Stuttgart 1889, S. 338 f.). Hiermit nun hat Vischer den allgemeinen Teil der Ästhetik in realistischer Weise aufserordentlich bereichert. Denn während Hegel nur das Idealschöne in seiner allgemeinen Ästhetik berücksichtigt, und das Erhabene und Komische, als vom Zufall verursacht, nur als auf gewisse Zeiten beschränkte Kunstweisen aufführt, erklärt Vischer, dafs „wo immer Schönes zur Existenz kommt, im Naturschönen, wie in jeder historischen Form des Ideals (d. h. des Kunstschönen) und in jeder besonderen Gattung der Kunst, da treten neben der kampflosen Grazie des einfach Schönen auch die Gegensätze des Erhabenen und Komischen hervor; es sind also Unterschiede, die im Wesen des Schönen an sich liegen und da entwickelt werden müssen, wo dieses dargestellt wird, nicht aber in das weitere System unter die Lehre von einzelnen bestimmten Existenzformen des Schönen verzettelt werden dürfen“ (Krit. Gänge II, 348)[1]).

---

[1]) Freilich ist sich Vischer über das Verhältnis des Erhabenen und Komischen zum einfach Schönen erst allmählich ganz klar

Allein nicht nur die über ihr Durchschnittsmaſs gesteigerte Kraft der eigenen Gattung selbst (Ästh. I, 139, § 48 extr.) ist das Zufällige oder Spezifische, wodurch sich das Individuum als solches von der Gattung im niederen Sinne des Wortes aussondert; vielmehr erkennt Vischer in späteren Jahren (Krit. Gänge, N. F. 5, 108 f.), daſs der Zufall, indem er aufs innigste in den Charakter der Gattung hineingenommen wird, nicht nur dessen Grundzug schärfer markiert, sondern auch auf den Kern des Charakters selbst zurückwirkt und so reichere und kompliziertere Typen entstehen läſst. Diese erwecken den Eindruck des Individuellen im denkbar höchsten Maſse, denn sie enthalten auſser ihrem intensiv gesteigerten Grundcharakter noch ganz andere seelische Züge in einer für den Verstand völlig unbegreiflichen Weise mit ihm zur Einheit gemischt. Das ist „die verwickeltere Charakterbildung, wie die neuere, die nordische Kunst sie liebt: man denke z. B. an die Widersprüche und Sprünge in Hamlets Wesen, Thun und Lassen“ (a. O. S. 110).

---

geworden. Hatte er anfänglich (*De excelso et ridiculo, Tubingae 1836 thes. 3. 4. 6. 29*) gemeint: „*Pulchrum est ideae et formae unitas harmonica. Omnis unitas est unitas contrariorum, quae certamen vel initura sunt vel inierunt. ita pulchrum elementa sua in conflictum emittit, ut appareat, quam diversas res vinculo suo valeat copulare. idea formam sic transcedens est excelsum. (idea interventu formae h. e.) excelsum interventu rei humilis elusum est ridiculum*“, so bezeichnete er es später (Krit. Gänge, N. F. Heft 6. Stuttgart 1873, S. 112 ff.) als die schwerste seiner Sünden, daſs er „im Wesen des Schönen — immer in gut althegelischer Weise, als ob das eine Selbstbewegung der realen Idee wäre, der man nur so zusehen dürfe, — eine Unruhe, eine Gährung, einen Kampf entstehen lasse; die Idee überwiegt, so entsteht das Erhabene; die Erscheinung erklärt der Idee den Krieg, so entsteht das Komische.“ Und weiter führt er dann aus, wie erst das Häſsliche in seiner ganzen Breite anerkannt werden müsse, ehe man zum Erhabenen und Komischen gelangen könne.

Hiermit ergeben sich dann die beiden Stylrichtungen des indirekten und direkten Idealisierens, die Vischer auch als Realismus und Idealismus schlechthin bezeichnet. Zu jenem gehören die nur durch das „Quantitative der energischen Einseitigkeit“ gesteigerten Individualitäten, wie sie z. B. die attischen Tragiker und Molière vorführen, zu diesen die durch qualitative Widersprüche in sich geheimnisvolleren, d. h. stärker individualisierten Charaktere eines Shakespeare. Indem aber Vischer den letzteren Styl als den individualisierenden und den ersteren als den typisierenden bezeichnet, wendet er diese Bezeichnungen in ihrer empirischen Bedeutung auf die Ästhetik an, nach deren soeben besprochener Terminologie gerade jener der in eminentem Maſse typisierende heiſsen müſste. Hier nun gerät Vischer ins Schwanken. Denn da er ganz in der alten Denkweise, nach der die Steigerung zur Einzigartigkeit gerade zum Wesen des Typus, des Normalen[1]) gehört, seinen höheren ästheti-

[1]) Wie ungebrochen sich übrigens diese Denkweise erhalten hat, mögen die schönen Worte zeigen, mit denen Jakob Burckhardt seine „Erinnerungen aus Rubens“ beginnt: „Es ist ein höchst angenehmes Gefühl, sich Persönlichkeit und Lebenslauf des Rubens zu vergegenwärtigen; man trifft schon an so vielen Stellen auf Glück und Güte, wie kaum bei einem anderen von den groſsen Meistern, und er ist genau genug bekannt, um ein sicheres Urteil zu ermöglichen. Im Bewuſstsein seines eigenen, edelen und mächtigen Wesens muſs er einer der höchst bevorzugten Sterblichen gewesen sein. Unzulänglich ist alles Irdische, und Prüfungen sind auch über ihn ergangen; allein das groſse Gesamtergebnis seines Lebens strahlt derart auf alles Einzelne zurück, daſs die Laufbahn wie eine völlig normale erscheint.“ — Jenen „mittleren Normaltypus“ dagegen, den die Wissenschaft z. B. bei der Klassifikation in der Zoologie und Botanik auch heute nicht entbehren kann, da sich die Gattungen nicht fest gegeneinander abgrenzen lassen (vgl. Sigwart, Logik[2] II, 712. 719 f.), auch auf die Kunst zu übertragen, hat ein Dr. Helwig (Theorie des Schönen, Amsterdam 1897) mit

schen Typus von dem niederen, induktiv gewonnenen scheidet, hätte er festhalten müssen, dafs er im Gebiete der Ästhetik durchaus nur mit über dem Durchschnitt stehenden Typen zu thun habe; da er aber mit der Bezeichnung des typisierenden Styles den geringeren Grad an Individualität ausdrücken wollte, was zunächst nur auf die gröfsere qualitative Einfachheit der Charakterisierung geht, verleitete ihn der induktive Charakter dieser Terminologie dazu, auch die Individualisierung der quantitativen Steigerung zu übersehen und so in der typisierenden Stylrichtung eine Kunst zu erblicken, die sich dem banalen Mittelwert nähert.

Dadurch ist es gekommen, dafs Vischer selbst die grausame Härte des antiken Realismus verkennen konnte, der sich keinen Schleier wob aus Religion und Phlegma, die scharf beleuchteten Greuel dieser Welt mild zu beschatten. „Der Idealstyl, sagt Vischer, schwebt über der Fläche des Lebens wie eine Schwalbe, der Realstyl fährt hinein wie ein Leviathan. Der Idealstyl will uns

---

solcher Leidenschaft in Angriff genommen, dafs er nach langen, falschen Berechnungen den psychologischen Akt des ästhetischen Genusses auf eine Formel gebracht hat; und dafs er, als man nach dem psychologischen Prozefs fragte, der sich hinter diesen Zahlen und Zeichen verberge, erklärte (Archiv f. system. Philos. 1898, S. 451): Wie die Naturwissenschaften für ihre Berechnungen Äther und Moleküle u. a. hypostasieren, so sei auch für seine Berechnungen ein psychischer Vorgang hypothetisch anzunehmen, denn die Ästhetik sei jetzt eine exakte Wissenschaft geworden.

Lafs ersterben das Abstrakte,
Lafs erblühen das Exakte! . . .
Lafs ersterben die Ästhetik,
Lafs erblüh'n die Arithmetik!
Schüler, auf! zum Heiligtume
Der addierten Bröselkrume
Walle feierlichen Schritts!
(Vischer, Faust 3. Teil.)

mit lauter Harmonien überrieseln und alles Harte verdecken. Der Realstyl faſst uns rauh an, wie das Leben. Wer nur einen von beiden anerkennt, wird gegenüber den Künstlern stets Partei nehmen, und so kann man Shakespeare niemals gerecht werden, wenn man nur die Art der Griechen für berechtigt hält. — Der Styl, der von oben her kommt, greift nur sanft in die Lebenswahrheit hinein. Der von unten nach oben gehende dagegen läutert aus der groben Wirklichkeit das Gold der Poesie hervor" (Shakespeare-Vortr. I, 44 f.). Während Shakespeare, um uns ein Bild zu geben, von der Majestät der Weltordnung, die das Böse zermalmt — Grausen auf Grausen häuft, Mord auf Mord, „geschieht so Grasses bei Sophokles und Äschylos nicht; einen Mord z. B. lassen sie nicht auf der Bühne geschehen" (Das Schöne und die Kunst, S. 280).

Wie viel Tieferes sann Anselm Feuerbach, mit dem Vischer doch selbst zusammen in Rom die Antike studierte (vergl. Altes und Neues, 3. Heft. Stuttgart 1882, S. 302), den er hoch verehrte und doch allein lassen muſste in seiner Tiefe, wohin ihm niemand folgte[1]), und die zu gewinnen, dem geistreichen, sensibeln Manne seine Lebenskraft nicht zu kostbar war. Feuerbach (Der vatikanische Apollo[2], Cotta 1855, S. 290 ff.) erkannte, daſs „gerade das Geheimnisvolle, womit die Blutscene vor sich ging, die Schauder derselben erhöhen sollte", und daſs

[1]) „Ich lese Vaters griechische Plastik. Daſs dieser Mann tauben Ohren predigte, wer begreift das besser als ich. Mein Vater wuſste in seiner Künstlernatur ganz gut, daſs die überzeugende Sprache allein der Künstler spricht. Ach, ich möchte, daſs ich gewürdigt würde und daſs es mir vergönnt sein möchte, sein prophetisches Wort in Thaten auszusprechen! Es ist ein stilles Glück und eine Seelenarzenei, dieses Buch zu lesen!" (Anselm Feuerbach, Ein Vermächtnis. 2. Aufl. Wien 1885, S. 100 f.)

die Tragiker statt des Anblickes der Ermordeten deren Angstgeschrei und Angstgestöhn hinter der Bühne hervordringen lassen, weil *ἡ ἀκουστικὴ αἴσθησις παθητικωτάτη ἐστὶ πασῶν*, und weil die Mitwirkung des Auges das Entsetzen nur abschwächen würde.[1]) — „Nicht an eine Herabstimmung des leidenschaftlichen Ausdrucks, etwa um die Linie der Schönheit nicht zu unterbrechen, ein zu zartes Nervensystem des Beschauers zu schonen, oder plastische Ruhe auch hier zu behaupten, ist zu denken“, wenn der Maler Timomachos den rasenden Ajax nach der That, die unselige Medea vor der Ermordung ihrer Kinder darstellt. Sondern weil es ein erschütternderer Anblick ist: ein Held, der vor Scham *βουλὴν ποιεῖ καὶ ἑαυτὸν κτεῖναι*, — als ein seiner unbewufster „Rasender, der an Rinderheerden Fleischerkünste übt“; weil es tiefer ans Herz greift, ein Weib zu sehen, in dessen Brust die Mutterliebe den letzten Verzweiflungskampf führt mit dem Hafs der verlassenen Geliebten, der ihre eigenen Kinder zum Opfer fordert, — als wo es ausgerungen hat und zur That geschritten ist (a. O. S. 57 f.). Diese und andere Beispiele, die Feuerbach erleuchtet, hat Vischer bis zur Ungereimtheit verdorben. So läfst er im Interesse seines Systems, dafs die Alten direkt idealisiert hätten, die rondaninische Meduse (in München) bereits gestorben, eine Totenmaske sein, um uns den unästhetischen Moment des Verendens zu ersparen (Ästh. III, 430 ff.). „Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht“ (Schiller).[2]) Nicht darin sündigte die Ästhetik Hegels

[1]) *Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.* (Aristoteles, poet. 14.)

[2]) Und können wir auch nicht so weit gehen, mit H. Brunn (Beschreib. der Glyptothek No. 128) zu behaupten, es sei nicht

und seiner Schule so sehr, dafs sie bestimmte Erscheinungen der Wirklichkeit überhaupt von der Kunst ausschlofs, sondern darin, dafs sie in ihrem geschichtsphilosophischen Interesse (aus dem andererseits gerade ihre hohe Bedeutung erwuchs) gar zu leicht meinte, unterscheiden zu können, was in den einzelnen Zeitepochen ausgeschlossen gewesen sei. Und hatte Vischer hierin auch einen grofsen Schritt über Hegel hinaus gethan, indem er, wie wir gesehen haben, nicht nur das Schöne, das Ideal, sondern auch das Erhabene und Komische für die Kunst aller Zeiten in Anspruch nahm, so wähnte doch auch er noch, gar zu leichten Schlages die Antike vom Modernen trennen zu können.

Indessen ist nicht nur die unglückliche Klassifikation an Vischers Entstellung Schuld; vielmehr kommt noch dazu, dafs ihm seine Zeit zumeist ein nach ihrem Ideal der Mildigkeit stylisiertes Bild vom Altertum gab, indem eben diejenige Verwischung des Eigentümlichen der Antike, welche jenes klassische Zeitalter fast immer vornahm, eine Abschleifung aller Härten war, gerade in der einzigartigen Harmonie der Gegensätze ihre typische Bedeutung erblickend, wie ihre Unvergleichlichkeit verehrend. Jenes typisch und darum nach Werturteilen denkende Zeitalter sah im antiken Menschen seinen Menschen-Typus; und wie der Typus etwas Einzigartiges ist,

einmal eine Sterbende dargestellt (welche Auffassung vorzüglich auf Goethe zurückgeht, der an drei Stellen seiner italienischen Reise von ihr spricht), da sie thatsächlich so viel von der Todesstarre, in die sie ihren unglücklichen Begegner versetzt, enthalten mag, wie etwa der schlafbringende Hypnos vom Schlafe, — so zeigt doch diese Behauptung eines der feinsten Kenner, dafs sie noch Leben genug in sich hat; gerade so, wie eben auch der Hypnos selbst nicht schläft (vgl. Brunn, Griechische Götterideale. München 1893, S. 26 ff.).

ward ihm das klassische Altertum ebenfalls etwas ganz Einzigartiges. Die empirisch forschende Gegenwart, die jeden Wertmesser als subjektive Systematik verschmähen möchte, freut sich, wenn sie glaubt zeigen zu können, wie auch die hellenischen und römischen Lebensformen nichts Einzigartiges bieten, sondern mit den anderen, sei es der primitiven Völker, sei es der reifen und überreifen Kulturen übereinstimmen. Und während sie so alle Eigentümlichkeiten in ihrer Weise verwischt, sieht sie ihre Überlegenheit über die ältere Wissenschaft gern in einem zarteren Unterscheidungsvermögen, einer für das Individuelle besonders feinen Empfindung.

Inwiefern übrigens Vischer (da ja mit dem Ideal harmonischer Abgeklärtheit für ihn auch die Ursache der Verblendung gefallen war und er sich selbst nur durch jene Systematik irre führte) vielleicht doch selbständig oder in Nachfolge der wenigen tiefer Blickenden ein treffenderes Bild von der Antike besaſs, oder ob er durchaus der Konvention folgte, — das zu untersuchen, hätte lediglich biographisches Interesse, da es sich hierbei nur um geringfügiges handeln würde. Wird ja schon von vorn herein unser Vertrauen wenig geweckt, wenn Vischer selbst einen Mangel an Neigung zum Griechischen gesteht, weil er grammatisch darin nicht recht fest geworden sei, was die Folge eines lässigen Betriebes dieser Sprache in den unteren Gymnasialklassen gewesen sei.[1])

Während also unsere klassische Epoche ihr Ziel, eine objektive Erkenntnis hellenischen Geisteslebens mit

[1]) Die er in Stuttgart absolvierte, — indessen er in den oberen Klassen, im niederen Seminar zu Blaubeuren, einen F. Ch. Baur im Herodot, Thukydides und Plato, und Kern im Homer und Sophokles zu Lehrern hatte, deren er (Altes u. Neues 3, 251, 263, und Krit. Gänge I, 86) dankbar gedenkt.

ihren Mitteln zu gewinnen, auch hier wieder einmal verfehlte, sei es gestattet, darauf hinzuweisen, dafs es die Bedeutung der griechischen Kulturgeschichte Jakob Burckhardts ist (der seine Ansichten vom Werdegang der Weltgeschichte so wenig, wie die Methoden seiner Forschung in Systeme und Theorien spannte), dafs ihr die alte typische Denkweise in ihrer ganzen Strenge zu Grunde liegt; und weder sein subjektives, noch ein konventionelles Ideal den ruhigen Blick des echten Historikers zu trüben vermochte. — Aufgebaut aus lauter individuellen Extremen ist sein Werk bewunderungswürdig durch die Plastik seiner Gegensätze. Gleichgiltig gegen alle Züge, die nur der Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten dienen, läfst es auch in dem, was es von ihnen anführt, in seinen Ausdrücken, die Individuen oft bis mit dem Namen zurücktreten und giebt so durch alle seine Teile in vollkommener Einheit[1]) nur den Einen „ewigen Griechen“ (I, 4). Das ist der Typus des Griechen und doch war keiner, der ihm gliche. Aber gerade nicht einförmiger ist er, sondern unendlich mannigfaltiger, individueller als jeder von ihnen. Es ist das klassische Ideal individualisierender Beobachtung der Wissenschaft und typisierender Darstellung der Kunst. Nicht die einzige, aber doch eine gar wohl berechtigte Art der Geschichtsschreibung. Sie will keine exakte Darstellung des wirklich Geschehenen sein, sondern nur bestimmte Tendenzen möglichst scharf herausstellen, dafs sie Dir ein Wegweiser seien, wenn Du Dich daran machst, die mannigfaltige Wirklichkeit selbst — wie sie durch die Quellen repräsentiert wird — zu betrachten.

---

[1]) *Περιγραφὴ γάρ τις ἦν ἐκεῖνο* (*τὸ ὑψηλὸν*) *τῶν ἄκρων λημμάτων καὶ εἰς ἑνότητα σύνταξις.* (Longin *περὶ ὕψους* 11, 3.)

Ebenso aber wie seine Anschauung vom Altertum mag man auch bei Vischer selbst den Entwickelungsgang verfolgen, wie er sich über die Unterscheidung der beiden in Frage stehenden Stylprinzipe allmählich klar wurde.[1]) Die allgemeine Richtung dabei war jedenfalls stets, einmal zu zeigen, daſs uns ein Kunstwerk um so mehr befriedigt, je kühner, voller und stärker es in die Bestimmtheiten hineingreift, welche jedes individuelle Gebilde hat, je treuer es die Sitten und Kostüme der Menschen so schildert, wie sie nun einmal sind, und je weniger es sich scheut, Miſsformen und Dissonanzen aufzunehmen, — mit einem Wort je realistischer es ist. War dieser realistische Zug doch so ursprünglich in Vischer gelegen, daſs er, der Ästhetiker, den Künstlern selbst mit dessen Betonung vorangeeilt ist. So verteidigt er seine, vornehmlich gegen Overbeck und Cornelius gerichteten, kritischen Aufsätze vom Ende der dreiſsiger und Anfang der vierziger Jahre mit den Worten: Gewiſs, „sie schlagen alle mit wiederholten Schlägen auf Einen Punkt: keine Transscendenz, keine Mythen, keine Allegorie, sondern Geist der Wirklichkeit!“ Aber „ich war ja und bin noch mit diesen Überzeugungen, deren Wahrheit ein Kind einsieht, bei den Künstlern ein

[1]) Sie fehlt noch in dem Bande seiner Ästhetik, der über die Baukunst (1852) handelt, und findet sich erst vom folgenden, der Bildnerkunst (1853) an. Vgl. Ästh. III, 357 ff. und Register S. 38. 47. — Krit. Gänge, N. F. 5, 108 ff. — Altes und Neues 1, 140 ff. — Ferner vgl. die von seinem Sohne Robert Vischer herausgegebenen Vorlesungen: Das Schöne und die Kunst S. 276—280. — Shakespeare-Vortr. I, 44—49. — Es ist auch ein besonderes Schriftchen erschienen: Ernst Schottky, Über die Vischerschen Prinzipe der direkten und indirekten Idealisierung, Breslauer Diss. 1868. Was darin steht, ist von der älteren ästhetischen Litteratur nicht mehr überboten worden, daher als unfreiwillige Karikatur kulturhistorisch nicht ohne Interesse.

Prophet in der Wüste“ (Krit. Gänge, Bd. I S. 35 f. des Vorworts). „Götter, Maria, Heilige, jüngste Gerichte sind jetzt tote Allegorien. Die Allegorie ist das Merkmal einer zerfallenen Kunst, das Ende des Mythen bildenden Ideals, in der neuen Kunst als Verirrung zu verfolgen oder nur als vereinzelte Nothilfe zu dulden. Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subjekt stellt sich auch das Objekt klar gegenüber, und sieht die Welt, wie sie ist“ (Krit. Gänge II, 370 f.).

Vischer versäumt auch nicht, Beispiele anzuführen, wo Goethe und Schiller durch Idealisierung Shakespeare völlig verdorben haben: „Wo Makduff ausruft: ›All' die lieben Kleinen? Ihr sagtet: alle? — Höllengeyer! — Alle? — Wie, meine süſsen Küchlein mit der Mutter auf einen gier'gen Stoſs?‹ und Schiller übersetzt: »Alle! Was? Meine zarten kleinen Engel alle? O höllischer Geyer! Alle! Mutter, Kinder mit einem einz'gen Tigergriff!‹ sind diese vermeintlich erhabeneren ›Engel« und der »Tiger« wahrhaft platt u. s. w. Da ist der Idealstyl weniger ideal als der Realstyl, der einer solchen Auffassung nicht ideal genug erscheint“ (Ästh. III, 1236; Shakesp.-Vortr. II, 121 f.). — „Goethe hat Shakespeares Romeo und Julia für die Aufführung im Hoftheater zu Weimar umgearbeitet. — Wer bewundert hier nicht die vortreffliche Exposition Shakespeares? Alter Haſs zwischen zwei Familien wird uns gezeigt. In den Untergebenen steckt die Tradition des Hasses, und wo sie einander begegnen, da »rempelt‹ man sich an, wie das der Student nennt -- und studentisch ist ja die ganze Scene. Man zieht endlich vom Leder, und dann ist die Fehde wieder im Gang. — Was macht nun Goethe daraus? Shakespeares Anfang war ihm nicht nobel, nicht griechisch genug. Die Diener Capulets winden Kränze zum Ball-

fest und singen Arien. Das ist rein lächerlich und durchaus nichtig. Was, Blumen winden! Da mufs ich gestehen: ich bin so roh, dafs mir die Raufscene im Original doch lieber ist. Verglichen mit ihren markigen Farben erscheint die Korrektur Goethes wie eine schwächliche Aquarelle in blassem Lila und sanftem Himmelblau — was freilich manchem besser gefällt" (Shakesp.-Vortr. I, 48 f., II, 225 f.). Kam es mit Vischer in seiner Befehdung Goethes doch so weit, dafs Straufs (Briefe von D. Fr. Straufs, herausg. von Ed. Zeller. Bonn 1895, S. 536) ihm nicht ohne Grund schrieb: „Aber dafs Du Goethe, scheint es, nie mehr ganz ungerupft lassen kannst!"

Zeigen also wollte er, dafs der moderne Styl ästhetisch höher stehe, als derjenige der Antike[1]), der des jungen Goethe höher als der des alten; und „Goethe hat als Dichter (nur als lyrischer nicht) auffallend früh gealtert".[2]) Wie sich denn Vischer über die Tendenz seiner Satyre „Faust, der Tragödie dritter Teil" mit den Worten erklärt: „Ich wollte mich gegen Goethe auf Goethe stützen, ich wollte von dem greisenhaften Dichter an den ursprünglichen und gesunden appellieren" u. s. w. „Ich wollte Goethe von Goethe retten und ich lebe des Glaubens, dafs er im Elysium mir dankt; denn Goethe im Elysium ist ja der verjüngte, der wahre Goethe,

---

[1]) Da will es uns nicht glücklich scheinen, dafs Th. Ziegler (Vischer, Vortrag. Stuttgart 1893, S. 44) schreibt: „Vielleicht war es auch sein Schicksal (nämlich Vischers, wie es dasjenige Hölderlins war), dafs er kein Grieche, sondern nur ein Schwabe war."

[2]) „Namentlich vermochte er auffallend früh keine Leidenschaft mehr darzustellen; der Grund dieser Erscheinung ist nicht blofs, aber hauptsächlich in dem vereinigten Einflufs seiner gräzisierenden Geschmacksrichtung und des Formprinzips zu suchen" (Krit. G., N. F. 6, 92).

nicht der Allegorientrödler und Geheimnisdüftler von 70—82 Jahren."[1]) Denn „als Goethe sich klassisch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem säuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein Beweis ist, dafs die Stylrichtungen sich nicht zu weit von einander entfernen sollen" (Ästh. III, 1238).

Eben hiermit aber haben wir bereits das andere

---

[1]) Krit. Gänge, N. F. Heft 4 (1863) S. 81 f. Vergl. auch den 3. Teil Faust selbst (3. Aufl. Tüb. 1886), S. 209 f. — Dabei ist es Vischer allerdings weder gelungen, zu einer richtigen, noch zu einer ganz sicheren Beurteilung Goethes durchzudringen; worüber vgl. V. Hehn, Gedanken über Goethe (3. Aufl. Berlin 1895), S. 183 ff.

Wie unabhängig übrigens die Frage der Sittlichkeit für Vischer davon ist, ob Realist oder Idealist, geht daraus hervor, dafs er Goethe Mangel an Realismus vorwirft, ihn zugleich aber auch als unmoralisch befehdet (z. B. Krit. Gänge, N. F. 4, 89 ff. — Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichts. Stuttgart 1875, S. 59 f.), während er Shakespeare gegen diesen Vorwurf gern zu verteidigen sucht (so auch Shakesp.-Vortr. I, 34 ff., II, 151 f.). Zwar hat Vischer später sein Möglichstes gethan, Goethe auch hierin zu begreifen (Altes und Neues, N. F. S. 198 ff.), aber es lag einmal nicht in seiner Natur, über diesen Punkt ohne Affekt zu urteilen und darin die grofsen Dichter recht zu verstehen. Das hat für Shakespeare G. Keller in seiner geistvollen Rezension des 3. Heftes der neuen krit. Gänge gezeigt (Nachgelass. Schriften, Berlin 1893, S. 82 ff.), während Goethe der neuen besonderen Verteidigung nicht bedurft hätte, die H. Düntzer (Goethe-Jahrb., 21. Bd., 1900, S. 236 ff.) gegen Vischer führt, „dessen Verlust wir tief bedauern" — obwohl er schon vor 13 Jahren über 80jährig gestorben ist. — Den Satz Vischers (im „Auch Einer") aber, dafs sich das Moralische überall und immer von selbst verstehe, hat E. Rohde (Die Religion der Griechen, Heidelberger Rektor.-Rede, 1894, S. 14) merkwürdiger Weise dahin mifsverstanden, als ob Vischer meine, die Moral sei unwandelbar, indessen er nur meint, es verstehe sich von selbst, dafs die Kunst niemals (absichtlich) unmoralisch sein dürfe. Vgl. auch J. Volkelt, Ästh. Zeitfragen (München 1895), S. 7; 226 und Beilage zur Allg. Zeitung, München, 6. Mai 1892, S. 3.

Hauptmoment der Vischerschen Stylunterscheidung genannt. Denn wie grofs auch der Unterschied zwischen beiden Richtungen[1]) sein mag, so dürfen sie sich doch „nicht zu weit voneinander entfernen“, vielmehr findet ihr Gegensatz daran seine Grenze, dafs beide Weisen streben, die Idee zu erreichen, und nur die eine direkter (aber nicht unmittelbar), die andere auf einem Umweg (aber schliefslich doch auch) das gemeinsame Ziel zu erlangen suchen. Und so folgt denn für den realistischen Styl, dafs, wie sehr uns auch der Künstler in seinem Werke durch Dissonanzen führen mag, er uns endlich doch zur Harmonie erhebt und damit indirekt zur Weltharmonie, zur Idee überhaupt. „Ein Realist wie Shakespeare wagt Dissonanzen und löst sie. Und wer die Lösung nicht findet, der klagt über Dissonanzen. Er erkennt nicht, dafs die Idealwirkung auf einem Umwege doch gewonnen wird“ (D. Schöne u. d. Kunst S. 280). Im Macbeth z. B., den Vischer hierfür mit Vorliebe anführt, „sehen wir, voll Entsetzen, bis ins Mark erschüttert, Mord auf Mord. Ungeheures Grausen bringt uns der Dichter, aber nur, um es zu idealisieren in dem erhabenen Gefühl der Wahrheit und des ewigen Gesetzes der Gerechtigkeit“ (Shakesp.-Vortr. II, 148). „Der Re-

[1]) Besonders in der Poesie (Ästh. III, 1190 ff.), während in der Plastik „der Gegensatz beider Style kein stark eingreifender sein kann“ (III, 410), wie auch nicht in der Malerei (S. 533); vielmehr treten beide Künste selbst zu einander in diesen Gegensatz, indem jene in vorzüglichem Mafse idealistisch, diese realistisch ist. — Der idealistische Styl ist dann übrigens auch „in der Musik Hauptsache“ (S. 975) nach Köstlin, der bekanntlich den spezielleren Teil der Musiktheorie in Vischers Ästhetik bearbeitet hat (vgl. diesen auch selbst S. 832 und Vorrede zu III, 2, Heft 5, S. IX). — Am deutlichsten jedoch erscheint der Gegensatz beider Style in der Schauspielkunst: III, 1452 f.

alist giebt also Schönes auf einem Umweg, aber er giebt es, und Shakespeare ist so gut ideal wie Sophokles, nur eben indirekt ideal" (D. Schöne u. d. Kunst S. 277).

Schon diese Ausführungen, die aus späterer Zeit herrühren, zeigen, dafs Vischer seiner Überzeugung selbst treu geblieben ist, „als er die ganze Methode Hegelscher Begriffsbewegung, welche die immanente logische Bewegung der Sache selbst sein soll, preisgab" (Kritische Gänge, N. F. 6, 110) und von der metaphysischen zur psychologischen Grundlegung der Ästhetik überging.[1] — Stellt sich der höchste Gattungstypus gerade in den ein-

[1]) Übrigens vollzog sich der Übergang von der metaphysischen zur psychologischen Ästhetik ganz allmählich. Hatte Hegel das Naturschöne und die Kunst deduziert, bevor er die subjektiven Kräfte des Künstlers behandelte, durch welche jene doch erst zustande kommen, so hatte Vischer von Anfang an (Kritische Gänge II, 345) eine solche Ästhetik für „viel zu objektiv" erklärt, und verlangt, dafs die Phantasie als die Schöpferin aller Kunst dieser voranzustellen sei; aber noch hatte er sie (im Grunde trotz besserer Einsicht) dem Naturschönen folgen lassen, als entstände das Schöne in der Natur objektiv ohne Mitwirkung eines anschauenden Subjekts, durch die immanente Idee. In seiner berühmten Abhandlung „Kritik meiner Ästhetik" (Kritische Gänge, N. F. Heft 5) nun führte er aus, wie auch das Naturschöne nicht objektiv durch die Idee, sondern subjektiv durch die Phantasie entstehe, indem man die Natur bald als Bildhauer, bald als Maler, bald als Dichter u. s. w. anschaue. — Der Grund, weshalb er früher an der Objektivität des Naturschönen festgehalten hatte, war der: Dem Künstler, wenn er das, was er in der Natur sieht (d. h. eben das Naturschöne), darstellen will, die naive Überzeugung zu lassen, als stehe er einer durchaus objektiven Natur gegenüber, die er nicht idealisieren, sondern höchstens erreichen könne. „In der That, schreibt Vischer, mein System arbeitet so streng auf eine Kunst hin, die nur aus dem wahrhaft Wirklichen, aus dem Quell der Natur schöpft, dafs es der thätigen Erfindung beinahe keinen Raum zu lassen scheint"; welcher (allerdings falsche) Schein ihm denn auch oft genug vorgeworfen worden sei (a. O. 5, 8).

zelnen Individuen dar, so sind auch offenbar diese nicht deshalb Typen, weil sie in sich jenes Eine blasse Gattungs-Schema irgendwie darstellten, das dem Gattungstypus eben nur unvollkommen entspräche, vielmehr erblicken wir in dem einzelnen vorgeführten Individuum alle anderen einzelnen Individuen, die mit ihm zur gleichen Gattung oder Idee gehören. Das ausdrucksvolle Individuum ist gleichsam der fruchtbarste Moment, in dem alle anderen mit zur Erscheinung kommen. Dadurch, dafs in dem einzelnen Individuum alle übrigen enthalten sind, erhebt es sich in die Ewigkeit: „Die Gattung als Typus überdauert das Individuum, aber nur in neuen Individuen. Sie ist selbst in den Individuen das absolute Individuum. Das einzelne Individuum, das wahrhaft seiner Bestimmung genügt, erhebt sich aus der Reihe der einzelnen in das absolute Individuum und dies an ihm ist das Bleibende, wodurch es mit dem Urbilde in den Abbildern unsterblich fortlebt“ (Ästh. I, 141 f.). Wie sich nun in den einzelnen Individuen die ganzen Gattungen (d. h. die einzelnen Ideen) bergen, so haben wir bereits gesehen, stellt sich in den einzelnen Ideen die höchste dar; aber wir begreifen jetzt, dafs auch diese absolute Idee nicht als ein Totes, d. h. ein für alle Mal Fertiges (wie der Gott der Theisten: Ästh. I, 49, § 10, 2 und S. 144) in den einzelnen Ideen und damit in den einzelnen Individuen enthalten sein kann, sondern nur als die unendliche Anzahl von Individuen, so dafs, was sich in Wirklichkeit niemals vollendet, im Schönen, d. h. im ästhetischen Typus erscheint. Freilich hat auch Hegel gelehrt (vgl. oben S. 45), dafs das Schöne nur Schein ist; allein während ihm die absolute Idee dabei als Einheit vorschwebt, steht sie Vischer als die durch die unendliche Anzahl von Individuen und Gattungen vermit-

telte Idee vor Augen, indem die Reihe der Vermittelungen zwar nicht denkend durchlaufen, wohl aber von der Phantasie geahnt wird (Ästh. I, 61 ff., 64). „Indem das Schöne ein Individuum zeigt, das ganz Individuum ist und doch ganz seiner Gattung entspricht, alle Gattungen und deren Individuen aber Glieder des Einen Weltganzen sind, so faſst es in seinen Ring, sei er klein oder groſs, das All. Über Homers, Shakespeares, Goethes Gestaltungen meint man Zauberfäden wahrzunehmen, die von dem klar Begrenzten in das Unendliche hinauslaufen, es ist eine Aussicht, wie von einem festen Punkte auf das Meer; es scheint alles Groſse, ewig Wahre herzuschweben, um sich in den geschlossenen Kreis des Gedichts zu fangen und wieder hinauszurinnen in alle Weite. Es ist nur dieser Mensch, oder es ist sogar nur ein Baum, ein Tier, und doch knüpft sich Ahnung des ganzen Daseins und der Geschicke der Seele und der wechselnden Menschengeschlechter daran“ (Ästhetik III, 1169 f.).

Ganz natürlich ist es hierbei, daſs unserer idealistischen Philosophie der individuelle Mensch, die wahre Persönlichkeit, als das höchste Individuelle, als der vorzüglichste Typus erschienen ist, in dem sich die absolute Idee, d. h. alle Phänomene gleichsam zusammendrängen, und der daher selbst wiederum in allen Erscheinungen enthalten ist, als deren gemeinsames Band, durch das sie zur Einheit der absoluten Idee zusammengefaſst werden. „Schon das unterste Naturgebilde kündigt die Zukunft der Persönlichkeit an; es wirkt nicht bloſs die Kraft des Künstlers, alles persönlich zu machen, er könnte es nicht, wäre nicht Wahrheit darin, weil das Ganze ein System von Stufen ist. Pan-Anthropismus ist der Standpunkt des Schönen gegenüber der Natur“ (Ästh. I, 74;

Krit. Gänge, N. F. 5, 26 ff.). Denn da die Idee die Einheit ist von Geist und Körper, Denken und Sein, so ist im Menschen, d. h. in der freien Persönlichkeit „der Endzweck jener stufenförmigen Überordnung erreicht. Dieser höchste Gehalt der Idee ist zugleich der höchste Gehalt des Schönen“ (Ästh. I, 72 f.).[1])

Wie nun Vischer von der metaphysischen Grundlegung der Ästhetik zur psychologischen überging, änderte sich im wesentlichen nur der Ausgangspunkt; hatte er früher gesagt, im Schönen offenbare sich die Idee, und zwar durch das Medium der Persönlichkeit, des Menschen — so heifst es jetzt, das Schöne stelle stets den Menschen dar, und da dieser ein Mikrokosmos sei, so mittelbar auch den Makrokosmos, die Idee. „Die Ästhetik mag ganz empirisch beginnen und, nachdem sie induktiv gesammelt hat, was der erfahrungsmäfsige Eindruck des Schönen enthält, hat sie tiefer zu gehen, hat zu zeigen, warum ein solches Verhalten, wie das ästhetische notwendig in der menschlichen Natur liegt, dann nehme sie aus der Metaphysik als Lehnsatz die Idee der Einheit des Universums hinzu, und verbinde ihn mit der anthropologischen Begründung so, wie ich oben gethan habe“ (Krit. Gänge, N. F. 6, 111 f.).

[1]) Ist der Mensch das typischste Weltphänomen, so ist er auch das einzigartigste, ja „eine absolut neue Welt“, — „indem in ihm die Idee als Selbstbewufstsein Subjekt und Objekt in einem wird“ (Vischer a. O.); d. h. „die Gestalt an sich selber hat schon die Bedeutung des Geistes. Diese Gestalt ist wesentlich die menschliche, weil die Äufserlichkeit des Menschen allein befähigt ist, das Geistige in sinnlicher Weise zu offenbaren“. Denn „das menschliche Äufsere ist nicht nur lebendig und natürlich wie das Tier, sondern die Leiblichkeit, welche in sich den Geist widerspiegelt“; — in seiner harmonischsten Erscheinung, in der griechischen Götterstatue: „Beide (Geist und Leib) ein gediegenes Ganzes“ (Hegel, Ästh. II, 11. 77). — Vgl. auch oben S. 22 f.

Ist für Vischer die Idee oder später der Mensch der unter allen Kunstwerken dargestellte Typus, so ist es folgerichtig in der Natur dieser Denkweise gelegen, dafs auch die Fassung (der älteren wie der späteren Lehre) nicht exakt, sondern typisch-extrem ist. Da die Idee, d. h. die vollendete Einheit von Geist und Natur, nur im unendlichen Ganzen wirklich ist und der Geist sich nur schwebend zwischen den Dingen unabsehlich hindurchzieht, so erscheint er auch nur dadurch im ästhetischen Typus, also im Kunstwerk in Eins zusammengezogen, dafs „die Phantasie diesen schwebenden Geist schaut, wie ein geistreicher Leser zwischen den Zeilen liest“ (Ästh. I, 146 § 53), und nur die Phantasie ihn in das Kunstwerk hineinsieht. Trotzdem ging Vischer anfänglich nicht von der Phantasie aus, welche die beiden äufsersten Punkte des ästhetischen Anschauens (d. h. das sinnlich gegebene Objekt und die assoziierten Empfindungen des geniefsenden Subjekts) verbindet. Vielmehr identifiziert er die rein sinnliche, einzelne Erscheinung mit den äufsersten Assoziationen, die sich ihr nur irgend zugesellen können. Er glaubt, dafs in dem einzelnen sinnlichen Objekt nicht nur der zugehörige Geist, sondern alle sinnlichen Erscheinungen zusamt ihrem entsprechenden geistigen Gehalte, d. h. also die höchste Idee gleich unmittelbar gegeben sei, so dafs er für die Metaphysik des Schönen (trotz besserer Einsicht) festhält: nicht der Geist erzeugt sich den Schein, sondern es erzeugt sich dem Geiste der Schein, dafs in dem einzelnen Kunstwerk die absolute Idee vollkommen verwirklicht werde, so „als ob dem Geiste dieser Schein von aufsen gegeben sei“ (Ästh. I, 53, § 13), oder mit anderen Worten: „Das Schöne ist die (absolute) Idee in der Form begrenzter Erscheinung“ (I, 54, § 14). — Und als dann

Vischer später wirklich von der Phantasie, dem Menschen ausging, als er energischer betonte, dafs das Schöne nun einmal nicht einfach ein Gegenstand ist, vielmehr erst im Anschauen wird, ein Kontakt eines Gegenstandes und eines auffassenden Subjekts ist, und dafs in diesem Kontakt das Subjekt das wahrhaft Thätige bildet (Krit. G., N. F. 5, 6 ff.), da hob er zwar hervor, dafs der Mensch nur durch ein *tertium comparationis* sich in die Gegenstände der Natur einfühlt, und diese nur ein Symbol des Menschen ist, trotzdem aber verknüpfte er beide in gleich typisch-extremer Weise, wenn er die Ausführungen Robert Vischers zustimmend citierte: „Ich balle mich grollend in einer Wolke, rage stolz in einer Tanne, brüste und bäume mich frohlockend in den Wogen. Ich bin zugleich die Vielgestalt der Brandung, welche die Klippe schlägt und peitscht, und zugleich die Klippe, welche der Brandung trotzt, ich nicke und winke der Quelle, welche ich wiederum selber bin, in einer schwankenden Blume" (Das Symbol; in den oben angeführten Aufsätzen für Zeller; wieder abgedruckt in Altes und Neues, N. F. S. 327 f. — Vgl. auch Das Schöne und die Kunst S. 90 f.).

Das ist nicht etwa blofs metaphorische Übertreibung im Ausdruck, es ist vielmehr nur ein besonderer Fall jener typischen Denkweise, die ihre typischste Fassung in Hegels Logik, in seiner Lehre vom Satze der Identität gefunden hat. Die formale Identität, welche die Begriffe als unveränderlich mit sich identisch denkt (die er als abstrakte Verstandes-Identität bezeichnet), ist ihm eine leere und alberne Tautologie; von dieser unterscheidet er die konkrete Identität, nach welcher das Allgemeine mit den konkreten Einzelheiten identisch ist, d. h. nach welcher diese zugleich in allgemeiner Identität

gedacht werden (Enc. § 115). So auch hier. Ich sehe beim ästhetischen Akt, indem ich mich mit meinem Körper und meinem Geiste in die Natur einfühle, die ganze Welt der mannigfaltigen Erscheinungen in idealer Identität mit mir selbst, mit meinem menschlichen Geist, dadurch mit dem Geist überhaupt: man sieht die Einheit von Natur und Geist. So führt auch die psychologisch, empirisch beginnende Ästhetik schliefslich wieder dahin, wovon die metaphysische ausgegangen war: „Fichtes Satz: »Die Kunst macht den transcendentalen Standpunkt zum gemeinen« wird durch die Lehre vom Symbol bestätigt" (Altes und Neues, N. F. S. 341). D. h. was die Transcendentalphilosophie logisch begreift, dafs die ganze sinnliche Welt nur ein Produkt des absoluten Geistes ist, das zeigt die Kunst der unmittelbaren Anschauung; oder wie Vischer einst (Krit. Gänge II, 343) gesagt hatte: „Das Schöne ist die unmittelbare Wirklichkeit der spekulativen Idee für die Anschauung." Es ist also nicht leerer Schein, dafs die ganze Idee im Kunstwerk oder überhaupt im Schönen enthalten ist, sondern im tiefsten Sinne wahrhafte Erscheinung (Ästh. I, 54, § 13). So ist auch nach der letzten Gestalt der Vischerschen Ästhetik die Kunst eine geringere Metaphysik.

Der Ton nur, in dem Vischer diese Ansicht aussprach, war ein anderer geworden. Hiefs es in dem stolzen Werke seiner ἀκμή: „Die Ästhetik hat sich einfach an das Schlufsresultat der Metaphysik anzulehnen und mufs dieses als bekannt, ja als anerkannt und als einen geistigen Besitz der Zeit voraussetzen" (Ästh. I, 48), so endete Vischer schliefslich die wenigen metaphysischen Hinweisungen, die er in seinen Vorlesungen noch machte: „Also verborgene Philosophie ist im Schönen. Ich

glaube, Sie werden jetzt dies Wort nicht mehr übertrieben finden" (Das Schöne und die Kunst S. 99). Und vollends der Öffentlichkeit gab er von dieser seiner heiligsten Überzeugung ein weiteres nicht mehr preis; von fern wies er darauf hin, doch schlofs er sein Innerstes, bevor dessen Stille die Blicke Unberufener hätten stören können. Nun, da er selbst ihm so nahe gekommen war, empfand auch der Hegelianer schweigende Scheu *(verecundia)* vor dem Unendlichen, mit dem er doch über zwei Menschenalter hindurch ganz intim verkehrt hatte (Altes und Neues, N. F. S. 342).

Tritt ein durch diese Pforte,
Du Müder, den die Welt gebeugt,
Zum stillen Friedensorte,
Wo man von Gott spricht und dann schweigt.[1])

Diese Pforte hätte Vischer, dem die Muse doch von Herzen hold war, zur Dichtkunst führen müssen; allein es werden sich — so oft er auch darauf zu sprechen kommt — weder in den „lyrischen Gängen" noch im „Auch Einer" Stellen finden, die wirklich tieferes religiöses Gefühl verraten.

Wenn nun schon einer so engen Verknüpfung von Philosophie und Kunst gegenüber der bescheidene Ludwig Weifser (vgl. Altes und Neues 3, 29) behauptete, dafs kein Tübinger Stiftler je ganz darüber hinauskomme, so ist es vollends eine wahre Stiftlerrede, wenn Vischer erklärt: „Wenn ich die Thätigkeit der Phantasie als Bau des Kunstwerks begreife, soll dieses Begreifen nicht höher sein als die Phantasie selbst, die in beziehungsweise unbewufster Verschlingung mit dem Zufall das Kunstwerk entwarf?" (Ästh. I, 120). Und Vischer hat sie oft und

[1]) Inschrift am Thor des Kapuzinerklosters zu Frascati. (Allotria. Stuttgart 1892, S. 221.)

bis zu seinem Ende wiederholt[1]), und nur ein kleiner Zusatz ist hinzugetreten: „Das Schaffen des Künstlers ist im tiefsten Grunde unbewufst. Die Philosophie nun kann, als Psychologie der Phantasie, einen Begriff geben, von dieser Art zu schaffen, wenn sie es auch niemals ganz ergründen wird; sie sieht dem Künstler und Dichter in seine Werkstatt hinein, und eben darin bewährt sie ihre Überlegenheit" (D. Schöne u. d. Kunst S. 166 f.).

Ist das Kunstwerk ein Mikrokosmos (Ästh. I, 62), so mufs es auch die Eigenschaften des Universums erkennen lassen, wie sie sich in dessen Mittelpunkt, der menschlichen Natur, zusammenfassen. Das sind einmal die in unserem Körpergefühl begründeten Forderungen des Rhythmus, der Symmetrie und Harmonie; dann aber die höheren geistigen Eigenschaften, deren der Mensch sich bewufst ist und deren übermenschliches Walten die Welt regiert. Zwei Anschauungen haben hierin unsere idealistische Philosophie stets beherrscht: Erstens die Überzeugung von der Priorität des Geistes vor der Natur, d. h. dem Materiell-Sinnlichen, so dafs der Monismus als Entwickelungslehre die Steigerung der Materie zum Geiste annimmt, und zweitens die der Einheit des Geistigen (*le moral*) und Sittlichen, in Übereinstimmung mit dem ganz allgemeinen Sprachgebrauch unseres klassischen Zeitalters.[2]) Darum, ist die Welt nach

---

[1]) Z. B. Ästh. I, 174 ff. — Altes und Neues, N. F. S. 344. — *Quo semel est imbuta recens servabit odorem* („Stiftlersgeschmäckchen" Altes und Neues 3, 261) *testa diu.*

[2]) Wenn Vischer (D. Schöne u. d. K. S. 114) sagt, „unter Ethischem begreifen wir alles mit geistigem Vollwert, denken dabei nicht nur an Moralisches" — so hätte er: Moralisches im engeren Sinne sagen sollen, da alle diese Wörter promiscue gebraucht wurden. — Auch Hegel macht von diesem Sprachgebrauch keine Ausnahme, obwohl er diesen Begriffen auch engere feste Bedeutungen giebt (vgl. auch Encykl. § 503).

Grundlage und Zweck geistig, so ist sie auch sittlich, und die optimistische Weisheit von der Weltgeschichte als dem gerechten Weltgerichte ist logisch notwendig. Erschien doch diese Einheit des Geistigen und Sittlichen oder Guten und demgemäſs der Materie und des Schlechten als so selbstverständlich, daſs Vischer z. B. den Pessimismus Schopenhauers schon aus der rein theoretischen Überlegung abwies, daſs er im Grunde Materialismus sei (Altes u. Neues, N. F. S. 357). Nicht also aus hausbackener Moralität, wie man gemeint hat, verlangt Vischer tragische Gerechtigkeit, sondern aus Zwang systematischer Konsequenz.

Was aber bei alledem das wesentliche ist: Die idealistische Ästhetik legt eine bestimmte, wenn auch historisch sich entwickelnde Welt- und Naturanschauung zu Grunde: Das Kunstwerk, wofern es die Wirklichkeit wiedergiebt, d. h. also sofern es wirkliches Kunstwerk ist, stellt diese Welt- und Naturanschauung dar. Die Forderung oder vielmehr Vorausannahme solcher Weltanschauung bei allen Künstlern ist eine inhaltliche Bestimmung, die vom Standpunkt empirischer Wissenschaft auf einer *petitio principii* beruht. Denn diese Ästhetik untersucht nicht empirisch das Wesen der Kunst, sondern sie entlehnt hier der Metaphysik ihr Resultat, ja es sind sogar zwei Sätze, die sie der allgemeinen Philosophie entnimmt, wie das Vischer auch ausdrücklich hervorhebt (Krit. G. II, 346 f.). Nicht die Ästhetik, sondern die Ontologie ist es, welche lehrt, daſs die Welt eine vernünftige sei, da die Materie nur den Geist wiederspiegele, und welche fordert, daſs, wie jedes, so auch dieses Resultat, bevor es dem logischen Denken sich erschlieſse, unmittelbar anschaulich erscheine; diese unmittelbare Anschauung ist hier die Kunst. Das eben

ist die Grenze jeder klassischen Ästhetik, ja überhaupt aller Ästhetik, die von den Kunstwerken eine bestimmte Weltanschauung verlangt, dafs sie den Künstlern nicht unbefangen gegenübertritt, sondern nach einem Lehnsatz aus fremdem Gebiete behandelt; sei es, dafs sie seine Befolgung in den Kunstwerken sucht und findet oder hineinträgt, sei es, dafs sie nach ihm Anerkennung und Tadel verteilt.

So hat sich in letzter Zeit auch eine realistische Richtung in der katholischen Ästhetik geltend gemacht, z. B. in der Schrift des Benediktinerpaters Sigisbert Meier: Der Realismus als Prinzip der schönen Künste („Publikation der deutschen Litteraturgesellschaft in München“!) 1900. Und obgleich sich diese Ästhetik versichert hält, sich „auf scholastischem Boden zu bewegen und der vollen Überzeugung ist, dafs die scholastischen Prinzipien der Ausgangspunkt sein müssen, für eine auf Wahrheit beruhende Ästhetik“ und daher nicht gesonnen ist, „die kostbare Zeit mit der langweilenden Bekämpfung sich schnell überlebender antischolastischer Systeme zu vergeuden“ (a. O. S. 4), so mag sie doch in unsere Besprechung eines antischolastischen Systems eingeschaltet werden, da sie typisch-extrem ist, als solche anschaulich, und uns zugleich gestattet, nichts dazu zu sagen, also eigentlich die Rolle des Stummen in der Unterhaltung mit dem Tauben zu spielen. Wie energisch nun diese Ästhetik auch den Realismus betont, sie macht doch gleicherweise wie die Hegel-Vischersche bei einer bestimmten, wenn auch ganz anders gearteten Weltanschauung Halt. Ja sie ist sogar noch einseitiger als jene. Hatte Hegel die historischen Unterschiede in der Weltanschauung durch den Entwickelungsgedanken zu voller Anerkennung gebracht, so ist für diese scho-

lastische Ästhetik nur die christliche Weltanschauung giltig. „Da einzig das Christentum sich von Welt und Leben die richtige Idee macht, so kann auch nur jenes Weltbild als wohlgetroffen bezeichnet werden, welches im Geiste des Christentums aufgefaſst ist“ (S. 60). Und lehrt dieses auch nicht, daſs bereits im irdischen Dasein das Gute triumphiere und glücklich sei, indem das Böse in gerechter Strafe vollends vernichtet werde, so ist doch nicht auſer acht zu lassen, „daſs das Böse und das Übel in der Welt nun einmal bloſs am Guten bestehen kann; nichts so unwahr ist, nichts so mangelhaft und häſslich, daſs sich daran nicht noch ein Körnchen von Wahrheit, Güte und Schönheit finden lieſse“ (S. 64). „Mit dieser Anschauung, welche der gemäſsigte Optimismus von der Welt besitzt, muſs das Bild des Künstlers übereinstimmen“ (65). Dadurch ist auch das Urteil über die Antike gefällt, die freilich hier wesentlich anders ausschaut als bei Vischer. „Das griechische Leben war bei allem äuſseren Flitter traurig, trost- und hoffnungslos“ (42). „Die heidnische Vorwelt gewährt einen weit düstereren Anblick, als das vom Glauben getragene Mittelalter“ (S. 63 f.). Und wie den Pessimismus antiker Dichter und Denker, so verwirft der Verfasser auch den mit ihm aufs innigste verwandten Pessimismus eines Ibsen und ebenso den Naturalismus eines Zola.[1]) Wo die Kunst nicht mit der christlichen, d. h. der objektiven Weltanschauung übereinstimmt, da nimmt Meier Tendenz des Künstlers an (S. 76 ff.), die der fromme Vater schon deshalb ablehnt, weil „auch Gott, das Vorbild aller Künstler, in der Natur nicht tendenziös schafft. Wer ihn suchen will, findet ihn; doch nirgends drängt Gott sich auf; nirgends

[1]) Wie übrigens Vischer über Zola dachte, zeigt sein Spott im dritten Teil Faust: Aufz. 2, Auftr. 5.

thut er die Wahrheit seines Daseins in prätenziöser Weise kund“ (S. 30).

Übereinstimmend suchen beide Systeme der Ästhetik den Kreis des Künstlerischen möglichst weit zu ziehen, ohne jedoch über die Anerkennung der Darstellung einer vernünftigen, moralischen Weltordnung hinauszugehen. Dagegen weichen sie darin von einander ab, daſs an ihrer äuſsersten Grenze angekommen, die eine erklärt, was jenseits derselben liege, das dürfe die Kunst nicht darstellen, während die andere bemüht ist, alle Kunstrichtungen zu begreifen, ob es ihr endlich gelinge, keine mehr ausschlieſsen zu brauchen, so daſs sie berechtigt sei zu sagen: was nicht innerhalb ihrer Kategorien falle, das habe die Kunst nicht dargestellt und stelle sie nicht dar. Wie aber, wenn der Umfang dieser Ästhetik doch zu eng wäre, müſste sie dann nicht, gerade je mehr Kunstweisen sie in ihren Kreis aufzunehmen meint, desto mehr Gewalt der wirklichen Kunst anthun? Wird sie nicht das Wesen einzelner Kunstrichtungen und Künstlerindividualitäten richtiger angeben können, wenn sie diese nicht in Übereinstimmung mit ihren Prinzipien sieht? Und so ist es Vischer in der That ergangen. Als er in dem Verfolg seiner fortgesetzten Bemühungen, dem Realismus Raum und Anerkennung in seinem System zu schaffen, meinte, sein Ziel erreicht zu haben, da hatte er nicht das System umfassender gemacht, sondern die Kunstwerke in seiner Auffassung seinem System gewaltsam angepaſst, die er weit richtiger erkannt hatte, als er ihnen noch eine gar geringe Anerkennung zu teil werden lieſs. In dieser Hinsicht steht an Anerkennung realistischer Künstler das ältere Hauptwerk den späteren Ausführungen nach, an Erkenntnis des Thatsäch-

lichen aber voran. Meinte er später, dafs doch jedem wahren Künstler die Idee der Weltharmonie im Sinne gelegen sei, so findet man dort die sehr richtige Einsicht, dafs im Gegensatz, ja in ganz bewufster Opposition zur direkt und indirekt idealisierenden Kunst, d. h. zum Idealismus und Realismus, es eine Kunst gegeben habe, die sich nicht philosophisch, religiös oder wie sonst immer systematisch reguliert —, sondern sich systemlos der Natur, wie sie ist mit allen ihren Zufälligkeiten, naiv gegenübergestellt habe, gleichgiltig gegen jede Idee, die doch überall hervorschimmern soll. Diese Kunstrichtung hat Vischer passend als Naturalismus bezeichnet.

Die Voraussetzung der Hegel-Vischerschen Ästhetik war die streng monistische Annahme der Einheit von Materie und Geist, Natur und Kunst, die bei gleichem Wesen nur eine verschiedene Stufenhöhe der sich selbst entwickelnden Idee bilden: Natur und Kunst sind Teile derselben gesetzmäfsigen Entfaltung der Idee, in beiden kann von einer Selbständigkeit der Individuen nicht die Rede sein, und in dieser noch weniger als in jener. Denn während die Idee als Natur etwas ganz äufserliches ist (Hegel, Enc. § 247), unbewufst, und darum nur ein vom Zufall entstelltes Dasein erreicht, so dafs sich einzelne Phänomene aus dem Verbande der Idee gleichsam herauslösen, ist die Kunst ein Produkt des Geistes, der bewufst und deshalb den Gesetzen der Idee gemäfser, exakter schafft, so dafs auch „den Erscheinungen der Kunst, der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben ist“ (Hegel, Ästh. I, 13): Die Kunst ist gesetzmäfsiger als die Natur, die Ästhetik exakter als die Naturwissenschaften, „so dafs man sagen kann, die Kunst sei das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei,

soll die Wissenschaft erst hinkommen.“ (Schelling, Syst. d. transsc. Ideal. S. 468.) Vgl. oben S. 30. — Es ist übrigens offenbar, wie die naturalistische Ästhetik auf der Umkehrung dieses Satzes beruht.

Allein, während so die Künstlerindividualität völlig hinter dem Gesetze verschwindet, haben wir gesehen, wie schon bei Hegel thatsächlich der Zufall auch in der Kunst ein weites Gebiet beherrscht, und wie Vischer vollends bemüht ist, dessen Herrschaft möglichst zu erweitern, indem er neben das direkte das indirekte Idealisieren setzt. Und wenn nun dieser Zufall immer weiter zunimmt, mufs dann nicht schliefslich der Augenblick eintreten, wo er in einem Kunstwerk Oberhand gewinnt und die Idee erstickt? Bei solchen Schöpfungen ist es klar, dafs sie nicht zustande gekommen sind, wie die Phänomene der Natur, dafs die allgemeine Weltkraft sie nicht in gleichförmiger Unmittelbarkeit schuf, sondern durch Individuen. Hatte die Ästhetik bis dahin die Idee sich nur in ganzen, in sich wesentlich einheitlichen Kunstepochen ändern lassen, die einander in logischer Notwendigkeit folgten, so erklärt Vischer von den Naturalisten, sie seien „einzelne Subjekte, die mitten im Zustand ausgebildeter Technik (d. h. einer allgemeinen Kunstweise) stehen, aber sich der Schule nicht unterwerfen mögen, sondern dem Glücke des Instinkts vertrauen“ (Ästh. III, 100).

Hier zum erstenmale tritt die freie Künstlerindividualität auf. Frei aber ist sie dadurch, dafs sie nicht an die metaphysische Idee gebunden ist, dafs sie nicht dieser Weltanschauung angehört, sondern ihre Weltanschauung ist: das unmittelbare Treten vor die Natur. „Der Naturalist ergreift seine Stoffe so zu sagen mit Haut und Haaren: er nimmt Adern, Sehnen u. dergl.

mit einer Unbefangenheit in die Kunstdarstellung auf, welche von einer entgegenstehenden Richtung als Ungebundenheit und Unmafs verworfen wird" (Ästh. III, 412).

Was nach Vischer den Künstler zum Künstler macht, ist die Fähigkeit, uns in waches Phantasie-Erleben, in Illusion zu versetzen, uns den Schein der Wirklichkeit zu erwecken, ohne diese selbst zu geben, und mag dieser Schein auch die höhere Wahrheit sein, — die Wirklichkeit selbst ist er nicht. „Der Dichter, der Maler lügt uns an, dafs wir blau werden könnten. Wenn z. B. ein Schauspieler Zorn darzustellen hätte und er wäre wirklich zornig, wie sollte er dann die Fassung finden, seine Rolle zu überwachen? Ein scheinbarer Widerspruch." Und doch „helle Besonnenheit und volle Wärme gehen ganz gut zusammen. Wenn ein Dichter Seelenbewegungen darzustellen hat, mufs er sich bei aller Versetzung die Freiheit reservieren. Mit einem Fufs drin und mit einem Fufs heraufsen! Im Gebiet des Schönen empfinden wir Hoffnung ohne Hoffnung, Furcht ohne Furcht, Abscheu ohne Abscheu. Wir können hier diese paradoxen Ausdrücke alle brauchen. — Ein Schlachtenmaler mufs sich in das Schreckliche mit Phantasieangst versetzen; wir stehen nur einem Scheinbild gegenüber; es ist Spiel. Spiel! Diesen Begriff hat Schiller auf das Schöne angewendet. Er definiert ihn als ein Wiegen. Ganz recht, ein solches Wiegen findet statt in der ästhetischen Stimmung. Wir können wohl fragen: Zu welchem Zweck? Aber die Antwort wird immer sein: um uns zu freuen. Und wenn einer fragt, wozu willst Du Dich freuen? so ist zu erwidern: Mein Herr, das ist absurd, darauf giebt es keine Antwort." Schon die Tiere spielen. Ihre und „alle Spiele sind Scheinkämpfe, auch die Spiele der Menschen." Auch „die alten Tänze stellten

einen Scheinkampf dar. Selbst in der Architektur kommen Scheinkämpfe zum Ausdruck. Die Wechselwirkung zwischen Last und Stützwerk wird durch die Dekoration wie zu einem lebendigen Kampfspiel der Kräfte erhoben. Im Schönen ist alles nur so gethan, doch im Dienst einer höheren, allgemein menschlichen Wahrheit“ (D. Schöne u. d. Kunst S. 81—90, und ganz ebenso Krit. Gänge, N. F. 5, 150 ff.).

So richtig diese Ausführungen auch alle sind, so haftet ihnen doch jene Grenze an, daſs die höhere Wahrheit, die uns die Kunst vorspielt, schlieſslich doch eine objektiv bestimmte, und die Weltanschauung eine allen Künstlern gemeinsame sein soll. Wenn wir nun aber jene naturalistischen Künstler, die Vischer hiervon ausschloſs, auch in die Ästhetik aufnehmen wollen, wenn also die Ästhetik wirklich allgemeingültig sein soll, so müssen wir darauf verzichten, zu verlangen, daſs die Künstler jenen metaphysischen Postulaten genug thun und nur die ästhetische Forderung aufrecht erhalten, daſs sie eine Illusion erwecken. Wenn die Kunst wirklich Spiel ist, so vermag sie uns auch eine uns ganz fremde Weltanschauung im Spiele glaubhaft zu machen. Es ist das Verdienst Konrad Langes (Die bewuſste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig 1895), diese rein ästhetische Lehre, unabhängig von jeder Philosophie aufgestellt zu haben. Man ist erstaunt, daſs Lange den Kern des künstlerischen Genusses in dem Paradoxon[1]) der bewuſsten Selbsttäuschung sieht, und

[1]) Auch auf diesen Vorwurf hat Vischer die Antwort schon vorweg genommen: „Wer in Sachen des Denkens nur Entweder—Oder kennt, der mag es nur aufgeben, sich damit zu beschäftigen, daſs er das Schöne verstehe. Was tief ist, das ist verwickelt und führt dem seichten Verstand scheinbare Widersprüche entgegen“ (D. Schöne u. d. Kunst S. 31).

doch hat die ältere Ästhetik bereits dasselbe gelehrt, — nur dafs sie metaphysisch gebunden war. Aber wie mit Blitzschlag war jetzt der Anteil, den die Metaphysik, die allgemeine Weltanschauung an der Ästhetik hatte, erleuchtet. Wir erkennen, dafs jene klassischen Bestimmungen nicht für alle, sondern nur für diejenigen Künstler Bedeutung haben, die jene Weltanschauung teilen. Allgemein-gültig ist nur die rein ästhetische Forderung der Illusion. Ob man sich freilich diesem rein ästhetischen Standpunkt des *l'art pour l'art* anschliefst oder nicht, kann selbstverständlich nicht die Ästhetik ausmachen, sondern nur die ganze Weltanschauung des einzelnen Menschen. Die Ästhetik hat ihn zunächst nur zu konstatieren, dann aber aufs schärfste zu betonen, dafs jeder andere Genufs an Kunstwerken als eben dieser kein rein künstlerischer, sondern ein philosophischer, religiöser, patriotischer oder wie sonst immer bestimmter ist; und dafs jedes andere Postulat an die Kunst, das nicht aus jener rein ästhetischen Forderung erwächst, auch nicht der Ästhetik, sondern der sonstigen Weltanschauung entstammt. Gewifs mufs die Kunst, wie dies Lange stets auch hervorgehoben hat[1]), eine Reihe von Veränderungen mit der Natur vornehmen. Diese sind notwendig nur insofern sie der Illusion dienen, es ist eine künstlerische Idealisierung, nicht eine inhaltliche, philosophische.

Der Einflufs der Weltanschauung bei Vischer war — wie wir sahen — dafs das Schöne die Weltharmonie, anthropomorphisch vermittelt, darstelle, so dafs sich das ästhetische Subjekt als Typus des harmonischen Weltalls betrachtet und sich nun in die Phänomene der Na-

[1]) Vgl. die beiden Aufsätze in der „Kunst für Alle“ (München, Bruckmann, vom 1. und 15. Dezember 1898) und in Kimmichs Zeichenkunst (Göschen 1900) I, 19 ff.



tur einfühlt, sich mit ihnen identifiziert und sie so zur Schönheit erhebt, indem er sie gleichsam schauspielert, aber doch so wie ein beschränkter Schauspieler[1]), der in allen Rollen sich selber spielt. Im Gegensatz zu dieser subjektiven Kunstanschauung, die Du Bois-Reymond (Goethe und kein Ende. Berliner Rektor.-Rede 1883, S. 15) nicht unpassend als Heautomorphismus bezeichnet, ist der Naturalismus durchaus allomorphistisch, indem er nicht ein subjektiv harmonisiertes Bild von der Welt geben will, sondern die Wirklichkeit möglichst objektiv darzustellen bestrebt ist: die Phänomene der Natur, wie die Kämpfe des menschlichen Herzens oder die sozialen Verhältnisse, oder was sonst immer.

Wie hier der Naturalist erst der wahre Realist ist, so folgt — wie Vischer, Ästh. III, 574 ff., 1212 ff. zeigt — doch aus seinem Wesen (dafs er im Schaffen ganz frei ist und nur das eine Gebot kennt, in seinen Werken Illusion zu erwecken, ihren Inhalt glaubhaft zu machen), dafs er auch die Wirklichkeit durchaus verlassen kann, um uns in eine Märchenwelt des Lichtes und der Farbe, der Geister und Fabelwesen zu verzaubern. Das Märchen fand naturgemäfs bei den Klassikern (vgl. Vischer, Ästh. III, 1298 f.) keine rechte Stätte, denen Kunst und Wissenschaft zusammenschmolz und die deshalb die Gegensätze des Realismus und Idealismus „sich nicht zu weit von einander entfernen liefsen“ (vgl. oben S. 63 f.). Neben das übertrieben realistische Moment des Naturalismus tritt also für Vischer das übertrieben unrealistische oder idealistische Moment, das in der Malerei durch zu starkes Betonen von Licht und Farbe und Vernachlässigung der Zeichnung erzeugt wird, so dafs sie sich „in

[1]) Womit nicht gesagt sein soll, dafs sich nicht auch hier in der Beschränkung der Meister zeigen könne.

das Musikalische und Poetische verlieren mufs“ (Åsth. III, 580). So sehen wir, wie der Unterschied zwischen Idealismus und Realismus im Naturalismus wiederkehrt, ja noch deutlicher und kräftiger geschieden, als in jener Kunst, die wir (wie auch schon im voraufgehenden geschehen) die klassische nennen.

Ist es das Wesen des Naturalisten, sich eigenmächtig und ungebunden der Natur gegenüberzustellen, so ist es das des Klassikers, eine bestimmte, Allgemeingültigkeit beanspruchende, bindende Weltanschauung zu Grunde zu legen, die im wesentlichen stets die gleiche gewesen ist. Gewifs, auch die klassische Bindung ist keine absolute, auch hier sind tiefe individuelle Unterschiede vorhanden, dennoch ist nur die naturalistische Kunst auf die ungebundenen Individualitäten der Künstler gegründet. Gerade die neueren Schriften und Aussprüche bildender Künstler lehren, dafs das klassische Prinzip im wesentlichen ein gemeinsames ist, mögen die Künstler mit der Philosophie in Zusammenhang stehen oder nicht. Wohl in der künstlerischen Gestaltung, nicht aber in seinem Wesen entfernt es sich von der gebundenen Weltanschauung des klassischen Altertums. Wir stellen dem Ausdruck Naturalismus einen historischen gegenüber; mit Recht: der Naturalismus beruht auf der blofsen Natur, er ist ein Bruder der exakten Naturwissenschaft; der Klassicismus beruht auf der Geschichte, er ist ein Bruder der Geschichtsphilosophie. Gleichwohl könnte auch das Klassische seine tiefste Begründung nur aus einer Naturphilosophie schöpfen, da es ja als sein Prinzip ausspricht: das eigentliche Wesen der Natur zum Ausdruck bringen zu wollen, im Gegensatz zu der vom Zufall entstellten; und da von ihm die Kunst als reinere Naturwirkung gedacht wird. Doch das alles liefse sich er-

schöpfend nur an Goethe, dem Künstler und Philosophen, Naturforscher und Historiker, zeigen; wir weisen darauf hin, ohne hier näher darauf eingehen zu können.

Anerkannt hatte Vischer freilich den Naturalismus auch damals nur unbestimmt und nur wenn er sich in den Zusammenhang historischer Entwickelung fügt, als Reaktion gegenüber einem naturlosen Idealismus, wo er dann die Vorbereitung für einen neuen geläuterten Styl ist, gleichsam ein bloſser Zufall, der von der Idee wieder verzehrt wird (Ästh. III, 100. 138). Immerhin hatte er doch Werke dazu gerechnet wie die äginetischen Figuren und Schillers Räuber, und Künstler, wie die Paduaner (Squarcione und Mantegna) und die älteren Venetianer (so z. T. noch Giov. Bellini), wie Caravaggio und Ribera, wie die alten deutschen Meister („die neben würdigen Köpfen die gröbsten, roh aufgegriffen auf der Straſse, einen deutschen Hausknecht als Apostel, einen Bauer als Heiligen“ malten), wie Rubens und Schadow. Es galt ihm eben als Wesen des Naturalisten nur, „daſs er nicht Stylist ist, sondern das Stylisieren die der seinigen entgegenstehende Richtung ist“ (Ästh. III, 413. 720 f. 727. 741 ff.). Als aber später in seiner zeitgenössischen Kunst gegen einen naturlosen Idealismus, der Vischer doch auch selbst als solcher erschienen war, der Naturalismus der Franzosen und ihres Schülers Liebermann auftrat, da räumte er ihm auch jene relative Berechtigung nicht mehr ein (Krit. Gänge, N. F. 6, 91 ff. 97 f. — Altes und Neues 1, 142 ff.). Den früher von ihm als Naturalisten bezeichneten, historischen Künstlern glaubte er allen mit dem Begriffe der indirekten Idealisierung gerecht zu werden; dem wieder einmal neu heraufziehenden Naturalismus stand er fremd gegenüber. Das war doch mehr, als bloſs die Milde des Alters, wie Wilhelm Lang (Deutsche Rund-

schau, August 1889, S. 245) schreibt, dafs Vischer „vom alleinseligmachenden Realismus der Kunst zurückgekommen war“. Wer, wie Vischer meinte, dafs alle wahren Künstler eine, wenn auch im weitesten Sinne, gemeinsame Weltanschauung haben, so dafs alle, und wenn auch noch so indirekt, ihre Werke zur Idee führen, idealisieren, und dafs somit das Streben nach Welt-Harmonie zum Wesen der Kunst gehöre, — der konnte nicht versuchen, die Ungebundenheit des beginnenden (realistischen wie idealistischen) Naturalismus in die Fesseln seines Systems zu schlagen. — Es war ein neues Geschlecht aufgekommen, das wufste nichts von der Idee; nichts von ihren Geboten — aber auch nichts von ihren Verheifsungen.

Wir sahen oben, wie sich Vischer vom alten auf den jungen Goethe berief, um den wahren Dichter zu haben, und wie er glaubte, der Zustimmung Goethes gewifs zu sein. So dürfen wir denn das gleiche Recht auch ihm widerfahren lassen und uns (um den wahren Schartenmayer zu haben) seiner mutvollsten Jahre erinnern, wo er beim Abendrot unserer klassischen Tage nicht rückwärts, sondern vorwärts blickte. Da mahnte er (Krit. Gänge I, 211) „hoffnungsvoll in die Zukunft zu schauen und gröfsere, zusammenhängende Früchte der modernen Kunst zu erwarten“. „Wir ringen nach neuen Lebensformen; sind sie erst da, so wird die Kunst ihren Stoff haben. Denn, so Gott will, so werden es Formen sein, worin die absoluten Bedingungen aller Kunstdarstellung, Charakter, Individualität, Natur sich wieder regen dürfen. Es wird wieder Helden geben; es wird Menschen geben, die lachen und singen und tanzen und denen man nicht in jedem Zug ansieht, dafs hinter der nächsten Ecke ein Polizeidiener steht.“

Ästhetische Studien

von

Erich Heyfelder.

Zweites Heft.

Die Illusionstheorie und Goethes Ästhetik.

Freiburg im Breisgau.
Verlag von Hermann Heyfelder.
1904.

Vorwort.

Die „Ästhetischen Studien", die mit der vorliegenden Arbeit zu erscheinen beginnen, kündigen diese sogleich als ein zweites Heft an. Als erstes Heft hierzu wird von jetzt an die im Jahre 1901 veröffentlichte Abhandlung des Verfassers „Klassicismus und Naturalismus bei Fr. Th. Vischer" ausgegeben werden. — Die wenigen Andeutungen der gegenwärtigen Untersuchungen sollen später in ausführlicherer Behandlung einem größeren Ganzen eingefügt werden.

Die „Ästhetischen Studien" werden in zwanglosen Heften erscheinen und die sonst sich zerstreuenden Gelegenheitsschriften, die doch alle von den gleichen Grundanschauungen ausgehen, auch äußerlich zusammenhalten.

Wie viel der Verfasser aber in seinen ästhetischen Anschauungen vor allem Konrad Lange verdankt, wird der Leser leicht selbst beurteilen können. Indessen ist es mir ein Bedürfnis, ihm, als meinem hochverehrten Lehrer, auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank zu sagen für die mannigfaltigste Förderung und Freundschaft, die ich nun schon seit Jahren von ihm erfahren habe.

Tübingen, den 7. Juli 1904.

E. H.

I.

Die ästhetische Illusionstheorie.

Mein Denken sondert sich nicht von den Gegenständen. Die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen gehen in dasselbe ein und werden von ihm auf das innigste durchdrungen. Mein Anschauen ist selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen. Und was von meinem gegenständlichen Denken gesagt ist, mag ich wohl auch auf eine gegenständliche Dichtung beziehen.

Goethe.

Jean Paul sagt in der Vorrede zur zweiten Auflage seiner Vorschule der Ästhetik (1812): „Eine ehrliche Auslese von den besten ästhetischen Rezensionen schlüge dem Künstler besser zu als eine neueste Ästhetik. In jeder guten Rezension verbirgt oder entdeckt sich eine gute Ästhetik und noch dazu eine angewandte und freie und kürzeste und durch die Beispiele — helleste.“

Wenn das richtig ist, so werden wir auch hoffen dürfen, Goethes versteckte Ästhetik entdecken zu können, da ja von ihm so viele (teils schriftlich, teils in mündlichem Gespräch verfaßte) ästhetische Rezensionen überliefert sind und wir den Vorteil genießen, die seine Theorie erhellenden Beispiele selbst noch heranziehen zu können. Welchen Gewinn aber gerade das letztere bedeutet, wird ermessen, wer etwa einmal berechnen wollte, wie viel unentbehrlichstes Licht auf Aristoteles' Poetik fallen würde, wenn uns alle Kunstwerke, die von ihm als Beispiele angeführt werden, erhalten wären. Darum werden wir auch der Vorführung der Beispiele einen breiteren Raum gewähren müssen.

Ehe wir aber das Verhältnis betrachten können, in welchem Goethes Ästhetik (mit der sich das zweite Heft unserer „Ästhetischen Studien“ vornehmlich beschäftigen will) zu dem besonderen Problem der Illusion steht, müssen wir uns von diesem selbst, wenigstens in kurzen Worten, Rechenschaft ablegen.

Die alte Einteilung der Philosophie in theoretische, ethische und ästhetische Wissenschaft geht bereits auf Aristoteles zurück. Jener gewährt die Logik infolge der Notwendigkeit, mit der wir das Denken erleben, einen sicheren Führer, während Ethik und Ästhetik nur insoweit strenge Wissenschaften sind, als sie auf der Struktur der Logik beruhen. Alles Weitere ihrer Betrachtungen liegt nicht mehr im Bereich dessen, was so sein muß, sondern dessen, was auch anders sein kann; oder sollte wirklich für alle Linien und Farben eines Bildwerkes, für alle Tonfolgen eines Musikstückes eine logische Notwendigkeit bestehen? Aus jenem Grunde hat auch Aristoteles die Theorie der Ethik und Ästhetik entgegengesetzt[1]; daß er aber auch in letzterer einen logischen Bestand erkannt hat, werden wir im folgenden sehen. Die wenigen systematischen Andeutungen, die wir hier nur geben können, werden den Versuch machen, sich an der Logik zu orientieren.

Wie die Logik auf dem logischen Urteil so basiert die Ästhetik auf dem ästhetischen Urteil, d. h. auf der Illusion. Das logische Urteil setzt Subjekt und Prädikat voraus: das Subjekt ist dasjenige, von dem etwas ausgesagt wird, eine relativ undeutliche Vorstellung, die durch das aussagende Prädikat erleuchtet wird. Die Illusion besteht aus Vorbild und Abbild: Das Vorbild ist dasjenige, was dargestellt werden soll, ein nach der künstlerischen Seite uns noch unklarer Gegenstand, der uns durch das darstellende Abbild künstlerisch verdeutlicht wird. Das Vorbild (worunter wir jedes Thema verstehen, das zu bearbeiten sich die Kunst überhaupt stellen kann) ist das Subjekt, während das Abbild,

---

[1]) Vgl. Ed. Zeller, Philos. d. Griechen II, 2³, S. 178.

das Kunstwerk, das Prädikat des ästhetischen Urteils ist. Das logische Urteil gewinnt Halt und Festigkeit durch möglichste Präzision und Konstanz seiner Vorstellungen und deren Fixierung in der Sprache und in der Schrift[1]). In gleicher Weise sucht das ästhetische Urteil seinen Vorstellungen Bestimmtheit und Haltung zu geben. Aber die Mittel, deren es sich hierzu bedient, sind andere. Zwar ist auch für die Poesie, wie für die Logik, das, worin sie darstellt (*ἐν ᾧ μιμεῖται*), die Sprache (*ἐν λόγῳ*) und die Schrift. Allein, während der Logik gleichsam nur der geistige Inhalt der Worte nach seiner Abstraktion von dem sinnlichen Lautmaterial dient, hält sich die Poesie gerade an das sinnliche, klangvolle Element der Sprache. Wir können das hier nicht weiter verfolgen[2]); wie verschiedene Seiten es aber sind, nach denen sich die Sprache für den verstandes- oder für den phantasiemäßigen Ausdruck eignet, zeigt auch die allgemeine Beobachtung, daß die Poesie gerade zur

---

[1]) „Die Ausbildung der Tonsprache hängt zugleich aufs genaueste mit der Gewohnheit der Buchstabenschrift zusammen, durch welche die Tonsprache allein die Bestimmtheit und Reinheit ihrer Artikulation gewinnt. Das *parler sans accent* (d. h. ohne Betonung, Intensität, leiseres Sprechen oder Schreien) wird mit Recht in Europa für ein gebildetes Sprechen gefordert.“ Hegel, Encyklop. § 459. — Ebenso sagt K. W. L. Heyse, System der Sprachwiss. (Berlin 1856) S. 339 fg.: „Erst mit der Schrift und durch dieselbe wird die Sprache zu einer gebildeten. Die bloß gesprochene Sprache ist in einem ununterbrochenen Flusse der Veränderung begriffen ohne irgendeinen sicheren Halt. Die Schrift hemmt diesen Fluß, ohne die weitere Entwicklung der Sprache völlig zu stören, welche nun ruhiger und besonnener ihren Gang geht. Die Schrift wehrt der Verwilderung. Zum Beweise kann die Vergleichung der hochdeutschen Schriftsprache mit den deutschen Volksdialekten dienen.“

[2]) Darüber mag man vgl. Heyse, a. O. S. 36 ff. und S. 337 ff.

Fixierung bestimmter Nuancen mit Glück die vageren, aber anschaulicheren Volksdialekte zu Hilfe nimmt, während sich die Wissenschaft an die logisch disziplinierte Schriftsprache hält.

Schärfer noch tritt der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Darstellung hervor, wenn wir an die anderen Künste denken, die statt des Wortes sich des musikalischen Tons, der Farbe usw. bedienen. Zugleich erkennen wir damit, daß das verstandesmäßige Erfassen der Welt nur ein Mittel gebraucht, womit es sich vollzieht, und auch das nur als bloßes Vehikel; wohingegen das anschauliche, phantasiemäßige Auffassen der Welt eine größere Anzahl solcher Mittel und als wesentliche Bestandteile seiner Tätigkeit verwendet.

Mit diesem Unterschied des sinnlichen Materials, in dem die Logik und in dem die Ästhetik ihre Urteile fixieren, hängt aufs genaueste ein grundlegender Gegensatz zwischen beiden zusammen, der sich aus der Beantwortung der Frage ergibt, ob denn überhaupt im logischen und im ästhetischen Urteile sowohl das Subjekt als auch das Prädikat ausgedrückt werden. Unzweifelhaft möglich, ja die Regel ist es, daß das logische Denken in seinen Aussagen Subjekt und Prädikat zum Ausdruck bringt. Ihm dient ja die Sprache nur als Vehikel, und so kann es auch das, wovon es erst etwas aussagen will, d. h. das Subjekt, mit einem Worte festlegen, das für den Urteilenden zunächst nicht mehr enthält, als er schon vorher von dem betreffenden Gegenstand weiß, ehe noch durch das Prädikat des zu vollziehenden Urteils seine Kenntnis des Gegenstandes eben eine Bereicherung erfährt. Das Subjektswort kann dabei ganz unbestimmt sein, wie in Uhlands Gedicht:

Das ist der Tag des Herrn!

oder in den Anfangsworten des „Sonntags“ von Droste-Hülshoffs „Des alten Pfarrers Woche“:

> Das ist nun so ein schlimmer Tag,
> Wie der April ihn bringen mag.

oder in Geibels „Sanssouci“:

> Dies ist der Königspark. Rings Bäume, Blumen, Vasen; usw.

Wir müssen es an dieser Stelle unentschieden lassen, ob es wirklich (wie dies Sigwart, Logik I[2] § 8 wenigstens für die von ihm behandelten Beispiele überzeugend ausgeführt hat) unbedingt notwendig ist, in einem logischen Urteil das Prädikat sprachlich auszudrücken, oder ob es nicht Fälle gibt, in denen nur das Subjekt ausgesprochen zu werden braucht und das Prädikat sich dann von selbst versteht. Dagegen ist es sicher, daß das Subjekt zuweilen fortgelassen werden kann und sich das Urteil nur im Aussprechen des Prädikats vollendet, wie z. B. der Ausruf: „Schwabenstreiche“ ein Prädikat ist, das implicite den Satz enthält: Das sind halt Schwabenstreiche.

Eben das letztere nun, daß im logischen Urteil nur das Prädikat ausgedrückt zu werden braucht, ist für das Kunsturteil das allein mögliche. Denn das Subjekt ist stets das Vorbild, das Prädikat aber das Abbild, d. h. das Kunstwerk. Dabei ist es gleichgültig, ob das Subjekt in der äußeren Natur oder bloß in der Phantasie des Künstlers existiert. Nehmen wir als Beispiel die Anfangsworte von Goethes „Zueignung“ seiner Gedichte:

> Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
> Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing, usw.

Hier ist „der Morgen“ logisches Subjekt, und „kam“ ist logisches Prädikat. Ob dieser Satz materiale Richtigkeit besitzt, kann die Logik nicht ausmachen; von ihrem Stand-

punkt aus ist jedenfalls nichts gegen ihn einzuwenden, da es logisch sehr wohl möglich ist, daß (bildlich gesprochen) der Morgen kam. — Ästhetisch ist der ganze Satz, wie er im Verbande des ganzen Gedichtes seine Wirkung nimmt, das Prädikat, zu dem das betreffende Moment innerhalb der Zueignungsstimmung des Dichters das Subjekt ist. Im logischen Urteil ist es „der Morgen", von dem aus wir beurteilen, ob das, was von ihm ausgesagt wird, logisch zulässig ist oder nicht. Im ästhetischen Urteil aber ist es die Stimmung des Dichters, von der aus beurteilt werden muß, ob der ganze Satz (und für die ganze Folge von Urteilen, ob das ganze Gedicht) nach Klang, Wortstellung, Versmaß usw. jene wirklich zutreffend wiedergibt oder nicht, d. h. ob von jener Stimmung aus diese Aussage, das ganze Gedicht, zulässig ist oder nicht. Das kann zunächst nur der Künstler selbst entscheiden, dann aber auch das genießende Publikum. Denn wenn das Gedicht seinen Zweck erreichen soll: uns zu einem ästhetischen Akt, d. h. Urteil, zu veranlassen oder, mit anderen Worten, uns in Illusion zu versetzen, — so müssen wir aus dem Kunstwerk, dem Prädikat das Subjekt, die Zueignungsstimmung selbst herausempfinden; und nun können wir auf Grundlage dieser beurteilen, ob das Versmaß, die Wörter, Bilder usw. richtig gewählt sind, ob sie untereinander zusammenstimmen, oder ob sie Widersprüche (*ὑπεναντία* Arist. poet. 17, p. 1455 a. 26) enthalten und so die Illusion unmöglich machen. Aristoteles bestimmt das Urteil, indem er sagt: „Worin Wahres und Falsches ist, da ist bereits ein In-eins-setzen von Vorstellungen." [1]) Dem-

[1]) *Ἐν οἷς καὶ τὸ ψεῦδος καὶ τὸ ἀληθές, σύνθεσίς τις ἤδη νοημάτων ὥσπερ ἓν ὄντων* (de anima III, 6, p. 430 a. 27).

gemäß können wir vom ästhetischen Urteil sagen, es bestehe darin, daß der Dichter das ihm vorschwebende Bild mit rhythmischen Worten in-eins-setzt, in Einklang bringt; es ist schön, wenn dieser Einklang wirklich vorhanden ist; es ist häßlich, wenn er fehlt, mißlungen ist.

Indessen haben wir bisher nur von dem ästhetischen Urteil gesprochen, das sich beim Kunstwerk vollzieht, während doch auch der Natur gegenüber ein ästhetisches Verhalten möglich ist. Es fragt sich also, ob bei einer ästhetischen Naturbetrachtung von einem Urteil die Rede sein kann, und in welcher Weise hier Subjekt und Prädikat ihre sinnliche Fixierung finden?

Zur Beantwortung dieser Frage wollen wir nicht vom Publikum, vom Beschauer, sondern vom schaffenden Künstler ausgehen. Dieser hat, wenn er einen Naturgegenstand in einem Kunstwerk darstellt, außer seiner Schöpfung auch das Naturobjekt, d. h. außer dem Prädikat auch das Subjekt vor Augen. Unmittelbar einleuchtend nun ist es, daß, wenn er nur eine ästhetische Naturanschauung hat, diese gleichsam ein unvollendetes, ein unausgesprochen gebliebenes Urteil ist. Denn indem z. B. ein Landschaftsmaler eine Gegend als schön empfindet, legt er sich diese in Gedanken so zurecht, wie er sie im Bilde wiedergeben würde; nach diesem Gesichtspunkt wählt er seinen Standort, stellt er seine Aufmerksamkeit auf diesen oder jenen Beleuchtungseffekt ein usw. Ja, er kann sich die betreffende Landschaft in seiner Phantasie so scharf präzisieren, daß sich das Phantasiebild von dem wirklich ausgeführten nur unterscheidet, wie sich das leise Denken von dem lauten oder schriftlich fixierten Denken unterscheidet. Es ist beim Künstler also im wesentlichen der gleiche Urteilsakt, ob er ein Naturschönes bloß empfindet, oder

ob er es darstellt. Anders liegt die Sache beim genießenden Publikum. Denn während es beim Anblick eines Kunstwerkes nur das Prädikat vor sich hat, zu dem es, durch die Illusionskraft der künstlerischen Schöpfung gezwungen, das Subjekt, d. h. das Naturvorbild, erst hinzufindet, — ist ihm beim sogenannten Naturschönen nur das Subjekt gegeben, das es selbst dann ästhetisch, künstlerisch beurteilt. Bei ihm also findet in der ästhetischen Naturanschauung gerade das Umgekehrte statt wie bei der Kunstanschauung; das, was Konrad Lange (Das Wesen der Kunst, Berlin 1901. II, 325) die „umgekehrte Illusion“ genannt hat. Wer als Laie z. B. eine Landschaft schön findet, der sieht sie mit den Augen des Landschaftsmalers an; er ist ihr gegenüber selbst gleichsam als Künstler tätig. Daß diese ästhetische Naturanschauung zu keinem wirklich ausgeführten Bilde wird, liegt bei ihm freilich daran, daß er weder die technischen Mittel beherrscht noch auch seinem Naturschönen jene feste Präzision zu verleihen vermag, die notwendig ist, um zu dem Naturgegenstand, als dem Subjekt, das Prädikat in einem Bilde zu fixieren. Da aber, wie schon das logische Urteil eine sprachliche Festigung verlangte, jedes unausgesprochene, d. h. ungemalte, ungezeichnete usw. ästhetische Urteil vage und verschwommen bleibt, so ist auch das ästhetische Naturanschauen des Laien nur ein schwacher Abglanz von der Bestimmtheit des künstlerischen Schaffens.

Bei unserer Reflexion über das ästhetische Urteil gegenüber dem Naturobjekt aber drängt sich noch eine andere Frage auf: Ein Urteil kann offenbar nur das Ineins-setzen von Vorstellungen (νοημάτων) sein; wie kann man also von Urteil sprechen, wo es sich um die Übereinstimmung von einem Naturobjekt und der

Vorstellung, die wir von diesem haben, handelt? Allein, es ist keineswegs wirklich der reale Gegenstand selbst, der in dem ästhetischen Urteil als Subjekt funktionieren soll, sondern das, was wir in dieser Weise bezeichnen, ist nur die allgemeine Vorstellung, die wir von einem realen Objekte haben, an deren Bildung wissenschaftliche, künstlerische und überhaupt die mannigfaltigsten Anschauungsweisen zusammengewirkt haben, und aus der nun das spezifisch Kunstgemäße in der ästhetischen Naturanschauung wie im Kunstwerk herausgehoben wird. Der ästhetische Akt besteht eben in „dem lusterregenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen" (K. Lange, Wesen der Kunst, Bd. I, Kap. 12). Das ist auch der Grund, weshalb eine Photographie überhaupt nichts mit dem ästhetischen Akte zu tun hat, denn sie ist nicht der Ausdruck einer Vorstellung, sondern das Resultat eines mechanischen Prozesses. Wir müssen später auf die Natur des ästhetischen Subjektes als einer Vorstellung noch einmal zu reden kommen; hier kam es uns nur darauf an, jenen Unterschied von Logik und Ästhetik festzustellen, der sich aus den verschiedenen sinnlichen Mitteln, in denen beide ihre Urteile ausdrücken, ergibt.

Das gleiche Prinzip aber, nach dem sich Wissenschaft und Kunst voneinander trennen, scheidet nun auch die einzelnen Künste voneinander. Es ist das Prinzip der Arbeitsteilung auf Grund der Leistungsfähigkeit der Ausdrucksmittel. Wie sich nicht die ganze Welt der Erfahrung in nüchternem, logischem Denken ergreifen läßt, sondern daneben ein großes und machtvolles Gebiet des anschaulichen und leidenschaftlichen Phantasieerlebens besteht, so läßt sich nicht alles in Tönen oder alles in Farben erleben. Der Einteilungs-

grund der Künste beruht also auf den verschiedenen Mitteln, worin jede von ihnen den ihr zugänglichen Weltausschnitt aufzunehmen und darzustellen vermag: *ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν, ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.* (Aristot. poet. c. 1 extr.)

Indessen sind, wie dies auch Aristoteles erkannt hat, jene Mittel nicht so scharf voneinander getrennt, daß außer ihrer getrennten Verwendung nicht auch Kombinationen (*ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένα* poet. c. 1, p. 1447 a. 23) möglich wären. Ein ganz verschiedenes Zusammenwirken sinnlicher Mittel bildet das Lied oder die Rezitation, das Drama oder die Oper, die polychrome Plastik oder den Erzguß und die Münzenprägung. Die darstellenden Mittel müssen sich nach den darzustellenden Objekten richten, deren sich die Kunst möglichst vollständig zu bemächtigen sucht. Der Grad der Mannigfaltigkeit, in dem sich solche Mittel kombinieren lassen, hängt lediglich davon ab, ob der Zweck der Kunst: uns die Welt in anschaulichem Phantasieerleben zu erschließen, erreicht wird oder nicht. Es ist schließlich doch kein prinzipieller Streit, der über die Verschmelzung der verschiedenen Künste durch Richard Wagner geführt wird, sondern nur ein Kampf um den Grad, in dem es möglich sei, ein klares Phantasieerleben zu behaupten bei einer Komplikation, die neben der notwendigen Akzentuierung (die, wie wir gleich sehen werden, jedem Kunstwerk eigen ist) noch fast den ganzen bunten Reichtum des wirklichen Lebens festzuhalten sucht.

Denn eben dies ist wie für die Logik so für die Ästhetik als Voraussetzung zu beachten, daß ihr die Welt kein Chaos, sondern ein Kosmos ist. „Wenn nicht alles in ein Chaos zusammenstürzen soll," sagt Sigwart (Logik I, 42), „in welchem wir keine festen Unterschiede

mehr zu erkennen vermögen, so müssen wir die Welt als eine Vielheit von einzelnen individuellen Dingen denken, deren jedes seine Bestimmtheit hat und tätig ist, indem es in der Zeit diese Bestimmtheit behauptet oder wechselt und ändert, sich bewegt, wächst usw.“ In gleicher Weise wollen wir in der Kunst uns der Welt als eines Kosmos innewerden; wir erwarten von ihr keine Verwirrung, sondern eine Klärung unserer sinnlichen Vorstellungen. Daraus aber entsteht die Frage, ob das Kunstwerk, das, wie wir gesehen haben, als Prädikat eines naturgegebenen Gegenstandes (als des Subjekts), diesen uns deutlicher, verständlicher machen soll, nicht zugleich auch eine Anthropomorphisierung, eine Entstellung der Wirklichkeit involviert? Denn indem die Kunst — z. B. die Porträtmalerei das ihr eigentümliche Geschäft vollzieht, hat sie gewisse Eigenschaften eines Gesichtes oder einer ganzen Figur zu betonen, zu akzentuieren, andere fortzulassen usw.

Allein, wenn wir dies als eine Umwandlung der Wirklichkeit ansprechen wollten, so müßte uns die Welt als eine objektiv gegebene Realität gegenüberstehen, indessen uns die Erkenntnistheorie belehrt, daß die Realität nichts anderes ist als eine wechselnde Form unseres Bewußtseins. Darum, wenn wir dem künstlerischen Abbild eine Umbildung des natürlichen Vorbildes beilegen, so ist unter diesem, wie schon oben erwähnt worden, nur das Gesamtbild zu verstehen, das wir von einem Gegenstand auf Grund unserer ganzen Erfahrung von ihm gewonnen haben, und von dem nun das spezifisch Künstlerische herausgehoben werden soll. So wenig, wie ein gemaltes Porträt die Stimme oder ein En-face-Bild das Profil des Betreffenden wiedergeben kann, ohne doch darum eine Entstellung der Wirklichkeit zu sein, — so

wenig kann es auch mathematisch exakt alle Härchen und Farbenfleckchen usw. zur Erscheinung bringen und verstößt darum doch nicht gegen die Treue der Vorstellung, die wir von dem betreffenden lebenden Menschen haben. Die Aufgabe der Kunst ist eben nicht, den Menschen, wie er mit wissenschaftlichen, sondern wie er mit künstlerischen Mitteln aufgenommen werden kann, darzustellen. Alles, was im Kunstwerk ist, muß auch im Naturobjekte liegen, aber nicht alles, was in diesem ist, kann ein einzelnes Kunstwerk erschöpfen. Dennoch entspricht dies um nichts weniger der Realität als eine wissenschaftliche Vorführung, die doch auch stets nur eine gewisse Seite des betreffenden Objektes zum Thema hat. Auch das Bild, das der Anatom durch Sezieren und Mikroskopieren von einem Manne gewinnt, ist einseitig und entspricht trotz seines feinsten Details der Wirklichkeit durchaus nicht mehr als etwa das Bild, das uns ein Biograph oder Historiker von seinem Helden entwirft. „Jedes Ding", hat Goethe (Unterhaltungen mit dem Kanzler Müller. Herausg. v. Burkhardt. 3. Aufl. Stuttg. 1904. S. 30) einmal ausgeführt, „verlangt eine eigene Form[1]), die, das Unwesentliche ausschließend, den Hauptbegriff scharf umgrenzt. Viele empfinden das Richtige, möchten es gern darstellen, können aber nicht zur passenden Form gelangen."

Wie der Biograph das anatomische und vieles andere Detail fortläßt, um uns ein lebensvolles Bild seines Helden zu geben, so auch der Porträtist. Alle Veränderungen, die dieser vornimmt, sind zunächst nur derart,

[1]) „Form, d. h. der Inbegriff der Mittel, um den Gedanken in seiner vollen Lebendigkeit auf den Zuhörer übergehen zu machen." Grillparzer, Goethe u. Schiller (Werke, herausg. v. M. Necker. Leipzig, Hesse), XIV, 64.

daß er den toten Stoff so mit Leben, mit übertriebenem Leben erfüllt, daß sein Nachbild uns die reale Wirklichkeit zu veranschaulichen vermag. Gleiches gilt wie von jeder Kunst so auch ferner z. B. vom historischen Roman. Auch er will uns eine möglichst packende, überzeugende Schilderung seiner Zeit geben; nicht anders wie eine anschauliche, historische Darstellung. Der Unterschied zwischen beiden ist überhaupt nur der, daß, während beide die gleiche Wirklichkeit als Unterlage haben, die Geschichte ein logisches, wissenschaftliches Plus aufweist, indem sie eine quellenmäßige, chronologische Einzelfixierung zu sein beansprucht, hingegen der historische Roman nur die allgemeinen Seiten des gleichen Stoffes auffaßt und wiedergibt. Die wissenschaftliche Biographie reiht alle Einzelheiten eines Lebenslaufes aneinander, wie sie als historischer Verband der Wirklichkeit unlöslich festgelegt sind, während die Kunst diese lückenlose Verkettung auflöst und die einzelnen Glieder, die zur Herausarbeitung des Gesamtzweckes weniger tauglich sind, mit geeigneteren auswechselt. Denn sie tut sich Genüge bei der allgemeinen Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit und macht keine Ansprüche auf speziellere Wirklichkeit[1]). Diese gibt sie auf im Interesse jener. Jede wissenschaftliche Vorführung, sei es der Natur, sei es der Historie, weist über sich hinaus, ist nur verständlich für denjenigen, der ihre Objekte an die räumlich und zeitlich genau bestimmte, richtige Stelle innerhalb des Gesamtrahmens der Welt der Tatsachen zu setzen weiß. Der Inhalt eines Kunstwerks dagegen,

[1]) *Φανερὸν δὲ καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς τούτῳ διαφέρουσιν, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο.* (Aristot. poet. c. 9 init.)

eines historischen Romans z. B., braucht sich in die Wirklichkeit nur im Bereiche eines größeren Spielraumes einordnen zu lassen; im Umfange dieses aber hat sich seine Handlung nicht an einem bestimmten Orte, zu einer bestimmten Zeit tatsächlich begeben, sondern nur der Möglichkeit nach. Darum muß eine Begebenheit, von der uns der Künstler erzählt, wohl innerhalb unserer allgemeineren Erfahrungsmöglichkeit stehen, weist aber niemals über sich hinaus auf einen bestimmten Zusammenhang. Demgemäß hat man der Kunst mit Recht auch den Charakter des Spiels vindiziert, das sich ja ebenfalls aus dem ernsten Konnex des Lebens zu einem Eigenleben herausstellt.

Wissenschaft und Kunst scheiden sich, wie wir oben gesehen haben, nach dem Prinzip der Arbeitsteilung aus dem Gesichtspunkt der Leistungsfähigkeit der auffassenden und darstellenden Mittel. Es ist nun unzweifelhaft, daß die Kunst, indem sie auf die Realität der Einzelheiten, d. h. auf die Wirklichkeit, verzichtet und nur die Realität ihrer Schöpfung als Ganzen, d. h. die Wahrheit, im Auge hat, — der Wissenschaft viel vorausgibt. Aber ebenso unzweifelhaft ist es, daß sie dies nur um des anderen (vielleicht größeren) Vorteils willen tut, der in der packenderen Anschaulichkeit, der mitsichreißenden Illusion besteht, wenn anders sie eine Berechtigung neben der Wissenschaft will beanspruchen können.

Wenn der ästhetische wie der logische Akt auf Vorstellungen beruht, so muß die größere Illusionskraft des ästhetischen Urteils im Wesen seiner Vorstellungen begründet sein. Zunächst müssen wir uns daher, um dies zu eruieren, in aller Kürze die Natur der Vorstellung vergegenwärtigen, wobei wir ebenfalls von den Bestimmungen griechischer Philosophie werden ausgehen

können. Die Vorstellungen im engeren Sinne beruhen nach Aristoteles auf den auch nach Entfernung des sinnlichen Gegenstandes in den Sinnesorganen weiterbestehenden Bewegungen (αἱ ὑπόλοιποι κινήσεις)[1]. So ist die Vorstellung (φαντασία) zunächst eine Art getreuer (ἀληθής), aber schwächerer (ἀσθενής) Wahrnehmung (αἴσθησις). Der Kunstgenuß nun beruht offenbar auf der sinnlichen Wahrnehmung des Kunstwerkes selbst und auf der Vorstellung der Wirklichkeit, die jenes uns erwecken will. Diese Vorstellungen können sich auf sinnliche Gegenstände, sie können sich aber auch auf Gefühle, Stimmungen u. dgl. beziehen.

Es ist klar, daß das ästhetische Urteil sich eigentlich recht in solchen konkreten Vorstellungen von sinnlichen Objekten und Gefühlen bewegt, während die Wissenschaft es mehr mit abstrakteren Begriffen zu tun hat, die von sinnlichen Vorstellungen nur *per accidens* (κατὰ συμβεβηκός) begleitet werden[2]. Der Künstler muß die Ereignisse, die er vorführt, sich so deutlich wie irgend möglich vor Augen stellen, daß er sie sieht, als ob er selbst dabei wäre, und sich in die Leidenschaften, die er darstellen will, soweit er nur imstande ist, selbst hineinschauspielern. Denn indem man die Gebärden und Reden leidenschaftlich erregter Menschen annimmt, kommt man selbst in den Affekt, den diejenigen am naturwahrsten, am überzeugendsten darstellen, die dabei wirklich in

---

[1]) Καὶ ἀπελθόντων τῶν αἰσθητῶν ἔνεισιν αἱ αἰσθήσεις καὶ φαντασίαι ἐν τοῖς αἰσθητηρίοις (de anima III, 2, p. 425 b. 24).

[2]) „Oder wäre es nicht ein Vorteil, wenn den Wörtern begreifen und Vernunft die Entstehung aus den sinnlichen Vorstellungen greifen und nehmen nicht wie die Erde an den Wurzeln noch anhinge, wenn sie ganz in das neue Reich des Gedankens eingegangen und darin wie eingeboren wären?“ V. Hehn, Italien (2. Aufl., Berl. 1879) S. 195 fg.

Erregung, Zorn usw. sind[1]). Von dieser rückwirkenden Kraft, wo aus den nachahmenden Aktionen die wirklichen Affekte entstehen, hat Montaigne, Essays III, 4 (Paris 1635) pag. 652 sq. eine Reihe von Beispielen angeführt. Er hat, um zu zeigen, wie wir durch die bloßen Vorstellungen von Affekten aufs heftigste wirklich *(reellement)* in diese versetzt werden können, wie also *une resverie sans corps et sans suject regente et agite nostre ame* u. a. auch an Quintilians Erzählung erinnert: *vidi ego saepe histriones atque comoedos, quum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.* (Lib. VI, 2 § 35). Der Grund aber hierzu ist nach Quintilian (ganz in Übereinstimmung mit dem, was wir oben als die Lehre des Aristoteles zitiert haben), daß *nos illi simus, quos graviora, indigna, tristia passos queremur, nec agamus rem quasi alienam, sed adsumamus parumper illum dolorem* (34). *quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appellemus: per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur* (29). *insequitur ἐνέργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur* (§ 32).

Eben diese Gegenstände und Ereignisse, die der Künstler vor sich sieht, als wäre er von ihnen in Wirklichkeit umgeben, diese Freuden und Schmerzen seiner Helden, die er erlebt, als wären es seine eigenen, soll

---

[1]) Poet. cap. 17, p. 1455 a. 23: *ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον.* a. 24: *ἐναργέστατα ὁ ὁρῶν ὥσπερ παρ᾽ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις.* a. 29: *ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον. πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν κτλ.* Vgl. Vahlen, Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. (Wien 1866), Bd. 52, S. 127 fg.

auch der Zuschauer, der Hörer oder Leser in gleicher Deutlichkeit erleben. Und doch bleibt das Abbild, die sinnliche Wahrnehmung, die wir am Kunstwerke haben, und die Vorstellung, deren Illusion sie uns verschaffen will, hinter der Wirklichkeit stets zurück. Es ist wie mit dem Haupte der Medusa: hätte Perseus das Scheusal selbst erblickt, er wäre zu Stein erstarrt; im Spiegelbilde seines ehernen Schildes war die Macht des dämonischen Weibes gebrochen. Aber nicht nur dieser Grund, daß die Kunst die Natur nicht erreichen k a n n, diese Schwäche des Menschenwerkes ist es, was dem ästhetischen Erleben die unmittelbare Kraft nimmt, — vielmehr die Aufmerksamkeit des Künstlers wie des Publikums ist beim Kunstwerk (und ebenso *mutatis mutandis* beim Naturschönen) vom Inhalt abgelenkt. Denn wie beim logischen Denken die einzelnen Vorstellungen an sich selbst weder wahr noch falsch sind, sondern nur die Verknüpfung, die Synthesis, die das Urteil bedingt, Wahrheit oder Irrtum birgt, — so ist es auch beim ästhetischen Verhalten. Die Vorstellungen von Pflanzen, Tieren, Menschen, Handlungen, Charakteren usw. sind an sich weder ästhetisch schön noch häßlich. Sie werden es erst durch Synthesis, durch Urteil. Die Gegenstände der Natur, wie sie unserem Gesamtbewußtsein erscheinen, stehen überhaupt noch gar nicht innerhalb des logischen oder ästhetischen Aktes. Erst wenn sie logisch betrachtet werden, können sie wahr oder falsch, erst wenn sie ästhetisch betrachtet werden, schön oder häßlich sein. Ein Kentaur, ein viereckiger Kreis z. B. ist als bloße Vorstellung weder wahr noch falsch; erst wenn etwas von ihnen geurteilt, logisch ausgesagt wird, treten die Vorstellungen in einen richtigen oder irrtümlichen Bezug. Sage ich z. B., ein Kentaur i s t, d. h. er ist (gemäß wirklicher Beobachtung oder

bestimmter anatomischer und physiologischer Erfahrungen) ein Wesen aus dem Bereich naturwissenschaftlicher Empirie, so ist dies Urteil wissenschaftlich falsch. Sage ich dagegen, ein Kentaur ist ein Phantasiegeschöpf griechischer Mythologie, so fälle ich ein richtiges Urteil. Und Entsprechendes gilt auch von den Sätzen: Ein viereckiger Kreis ist eine geometrische Figur, die sich aufzeichnen läßt; ein viereckiger Kreis ist eine *contradictio in adjecto.* Jenes Urteil ist falsch, dieses richtig. Die Vorstellung „viereckiger Kreis“ aber ist beidemal die gleiche, sie ist weder wahr noch falsch. *Περὶ γὰρ σύνθεσιν καὶ διαίρεσίν ἐστι τὸ ψεῦδός τε καὶ τὸ ἀληθές. τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτὰ καὶ τὰ ῥήματα ἔοικε τῷ ἄνευ συνθέσεως καὶ διαιρέσεως νοήματι, οἷον τὸ ἄνθρωπος ἢ τὸ λευκόν, ὅταν μὴ προστεθῇ τι· οὔτε γὰρ ψεῦδος οὔτε ἀληθές πω. σημεῖον δ᾽ ἐστὶ τοῦδε· καὶ γὰρ ὁ τραγέλαφος σημαίνει μέν τι, οὔπω δὲ ἀληθὲς ἢ ψεῦδος, ἐὰν μὴ τὸ εἶναι ἢ μὴ εἶναι προστεθῇ* (de interpr. c. 1, p. 16 a. 12). Ganz genau ebenso verhält es sich mit dem ästhetischen Urteil. Empfinde ich einen Gegenstand, der zunächst meiner Gesamterfahrung erscheint, als schön, — so hört er mit diesem Akte eben auf, jene natürliche Vorstellung zu sein. Denn ich betrachte ihn dann unter dem ästhetischen Gesichtspunkt, d. h.: so, wie er mir ganz ursprünglich erschienen ist, ist er Subjekt, so, wie er mir jetzt erscheint, ist er Prädikat eines ästhetischen Urteils. Demgemäß ist also der Gegenstand nicht an sich oder so, wie er als Subjekt erscheint, schön, sondern als Prädikat; und zwar, wie ein logisches Prädikat dann richtig ist, wenn es zu seinem Subjekt paßt, so ist ein ästhetisches Prädikat dann schön, wenn es zu s e i n e m Subjekt paßt, wenn es dieses mit seinen Mitteln charakterisiert. Eine Gesellschaft angetrunkener Gesellen, die lärmen, „Dummheiten und Sauereien“ schwatzen und tuen,

sind, solange sie noch nicht unter dem ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet werden, vielleicht sittlich anstößig, — aber überhaupt nicht ästhetisch, also weder schön noch häßlich. Stellt man sie aber unter diesen Gesichtspunkt, so liegt es nicht an jenen, wenn sie nicht schön werden, sondern an demjenigen, der nicht imstande war, sie mit künstlerischen Mitteln aufzufassen, wie dies etwa Goethe in der Szene in Auerbachs Keller vermochte. Gerade so, wie es nicht die Schuld eines Naturobjekts ist, es auch an sich keineswegs falsch ist, wenn etwa ein Unkundiger über dasselbe ein falsches Urteil fällt. Wie aber freilich die Aussage, die sich im Aussprechen des Prädikats vollendet, dann falsch ist, wenn das Prädikat den Gegenstand nicht trifft, — so ist die Vorstellung, die ein unkünstlerischer, prosaischer Mensch von einer solchen Zechgesellschaft hat, die Darstellung, die er von ihr gibt, in der Tat häßlich; aber ebenfalls nur aus dem Grunde, weil seine Auffassungsweise, seine Darstellungsmittel den Gegenstand nicht treffen. Oder sollte seine konfuse Darstellung seinem konfusen Eindrucke entsprechen, — ein gewisses Maß von Klarheit wird schlechterdings vorausgesetzt (s. oben S. 16). Diese Mittel aber sind im Gegensatz zu dem logischen Begreifen — das Phantasieerleben, die Illusion, die uns den Vorgang in sinnlicher Deutlichkeit vorführt und uns eine klare Vorstellung von dem wirren Durcheinander eines solchen Gelages gibt.

Doch um nun das Resultat unserer Erwägungen zu ziehen, so ist es einleuchtend, daß dadurch, daß unsere Aufmerksamkeit vom Gegenstand als solchem zu seiner spezifisch-ästhetischen Erscheinungsform übergeht, wir auf die Mittel achten, wodurch diese zustande kommt, — daß dadurch unser unmittelbares Miterleben aus dem Zentralpunkt unseres Bewußtseins herausrückt und somit

bedeutend an Kraft verliert. Nicht an dem Gegenstand, dem Inhalt als solchem haften wir beim ästhetischen Verhalten; das ästhetisch Schöne ist nicht eine Sache, ein Zustand; es beruht vielmehr auf einem Akt, einer Tätigkeit; und was wir genießen, ist eben die künstlerische Leistung, die Form. Um von dieser ergriffen zu werden, muß auch der Inhalt uns packen und, wenn er etwa traurig oder tragisch ist, uns in der Tragödie zur Trauer zwingen. Aber dieser pathologische Affekt löst sich auf, um fort und fort der Bewunderung zu weichen, zu der uns die geniale Bemeisterung des Stoffes durch den Dichter fortreißt.

Ist es richtig, daß die Gegenstände an sich nicht ästhetisch schön sein können, weil sie dies erst durch den Urteilsakt werden, so ist es auch klar, daß die Illusion nicht so stark sein darf, daß wir uns (wenigstens wenn wir ohne Übertreibung reden wollen) tatsächlich, anstatt das Kunstwerk mit Bewußtsein vor uns zu sehen, in die Wirklichkeit seines Inhaltes versetzt glauben. So wirklich uns auch immer die Vorstellung sein mag, die — als das Subjekt des ästhetischen Urteils — uns vorgeführt werden soll, dennoch muß uns das Kunstwerk selbst stets als solches gegenwärtig bleiben. Denn nur, wenn wir uns dieses — als des Prädikats — nach seiner realen Beschaffenheit als Leinwand und Farbe, Marmor, Wort und Ton usw. bewußt sind, kann der Urteilsakt Subjekt und Prädikat zueinander in Beziehung, in-eins-setzen, ohne daß doch beide in eins zusammenflössen. Würde doch in dem Moment, wo wir uns ganz dem Inhalt verloren gäben, wo die Zweiheit der Vorstellungsreihen in Eine Vorstellung zusammenrinnen würde, der ästhetische Akt aufhören, denn nicht die bloße Vorstellung als solche ist (wie wir oben ausgeführt haben) schön. Alle Momente,

die uns das Kunstwerk als ein solches während des ästhetischen Aktes im Bewußtsein erhalten, hat K. Lange (a. a. O. I, 210 f.) unter dem Begriff „illusionsstörende Momente" zusammengefaßt. — Darum, hatten wir aus dem Unterschied von Kunst und Wissenschaft erkannt, daß nicht für alles die wissenschaftliche Behandlung ausreicht, sondern die Kunst einspringen muß, wo ein stärkeres Ergriffenwerden erforderlich ist, um eine Vorstellung von der wirklichen Natur eines Ereignisses oder Gegenstandes zu gewinnen, — so gewinnen wir jetzt die Einsicht, daß auch das ästhetische Phantasieerleben seine Grenze hat. Auch eine künstlerische Behandlung ist nicht stark genug jedes Inhalts Herr zu werden.

Denn nicht nur alles das, was zu wissenschaftlich-verstandesmäßig ist, als daß es ohne kalte Allegorie in sinnliche Erscheinung treten könnte, scheidet aus, — sondern gerade auch alles das, was uns zu sinnlich, zu furchtbar packt oder mit zu heiligen Schauern erfüllt, ist nicht ästhetisch, da wir nicht vom inhaltlichen Mitempfinden zur Formbewunderung überzugehen vermögen. Die Grenze, was noch künstlerisch, ästhetisch werden kann, ist für die einzelnen Völker, Zeiten und Individuen sehr verschieden. Ja, der einzelne Mensch selbst ist nicht nur nach Jugend und Alter, sondern oft von Stunde zu Stunde, etwa unter dem Druck eines persönlichen Erlebnisses oder einer Stimmung, nicht imstande, etwas künstlerisch zu genießen, was ihm zu anderer Zeit den reinsten ästhetischen Genuß bereitet. Bei alledem kommt es nur darauf an, daß der Gesichtspunkt, unter dem diese Einschränkung in die Theorie aufgenommen wird, nicht eine verstandesmäßig belehrende oder moralische Tendenz ist, die das Kunstwerk in sich aufnehmen müsse. Nicht aus Moral ist das allzu Wilde und Unsittliche von der Kunst

auszuschließen, nicht nach einem ethischen Grundsatz kann es die Ästhetik aus ihrem Reiche verbannen; vielmehr ergreift uns das allzu Böse wie allzu Gute so stark, daß es uns im Bereiche des Ethischen fesselt und wir nicht imstande sind, vom Affekt zur Bewunderung der Darstellung überzugehen. Wir bleiben eben in der Ethik und gelangen gar nicht in das Gebiet der Ästhetik. Man steht dann also auch mit seinem Urteil durchaus in der Ethik. Man mag sachlich vielfach zu dem gleichen Resultat kommen, so daß es z. B. gleichgültig erscheinen könnte, ob man eine Darstellung als unkünstlerisch ablehnt, weil sie gegen die Moral verstoße, oder weil sie nicht ins Gebiet der Ästhetik falle. Dennoch ist für die Theorie gerade die Begründung das Wesentliche. Aber auch das darf nicht vergessen werden, daß man zwar vielfach, keineswegs aber immer zu dem gleichen Entscheid kommen wird, je nachdem, ob man ethisch oder ästhetisch urteilt. Denn der Umfang des moralisch Zulässigen ist ein anderer als der des ästhetisch Wirkungsvollen, und die Ästhetik erkennt vieles an und bewundert es, was die Ethik verwirft; wie ja auch umgekehrt. Ein Konflikt, den weder die Ethik noch die Asthetik aufzulösen vermag. Dabei wird man selbst vom christlichen Standpunkt aus die ethischen Unvollkommenheiten dieser Welt eher mit ihrer ästhetischen Wirksamkeit rechtfertigen können, als daß man sie, auch wenn sie zum Schönen dienen, ihrer Schlechtigkeit wegen verdammen müßte. *Neque enim Deus ullum, non dico angelorum, sed vel hominum crearet, quem malum futurum esse praescisset, nisi pariter nosset quibus eos bonorum usibus commodaret, atque ita ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen ex quibusdam quasi antithetis honestaret: Sicut ergo contraria contrariis opposita sermonis pulchritu-*

dinem reddunt: ita quadam non verborum sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur. Apertissime hoc positum est in libro Ecclesiastico, hoc modo: Contra malum bonum est, et contra mortem vita: sic contra pium peccator (St. Augustin. de civ. Dei XI, 18).

Hat also die Kunst auch auf gewisse ethische Lebensphänomene zu verzichten, weil sie zu starke Affekte entzünden, so könnte es jetzt scheinen, als hätten wir ihr spezifisches Gebiet ausreichend gegen ihre Nachbargebiete abgegrenzt. Indessen müssen wir noch einmal auf ihr Verhältnis zur Wissenschaft zurückkommen. Unsere Ausführungen hierüber haben zu zeigen versucht, daß es nicht in den Mitteln und demgemäß auch nicht in der Absicht der Kunst liegt, das einzelne zu fixieren, sondern sich nur an das Allgemeine der Wirklichkeit zu halten. *Ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει* (Aristot. Poet. c. 9, p. 1451 b. 6). Gleichwohl soll aber keineswegs damit behauptet werden, die Kunst dürfe nicht nach dem höchsten Grad von realistischer Genauigkeit streben, den sie nur immer zu erreichen imstande ist. Es wäre reine Willkür, wollte man ihr auferlegen, daß sie sich noch absichtlich ihrer möglichen Mittel, das konkrete Leben zu spiegeln, begeben solle, um sich nur mit der Veranschaulichung von Ideen zu befassen. Je realistischer ein Kunstwerk ist, desto leichter wird es uns in Illusion versetzen, denn um so weniger entfernt es sich von unserem Gesamtbilde, das wir uns von einer Erscheinung gebildet haben. Aber freilich, so wenig das nun geleugnet werden kann, so wenig ist doch damit etwas über den größeren Wert eines Kunstwerkes ausgemacht. Im Gegenteil wird in jedem Falle der idealistische Künstler stärkere Illu-

sionskraft der Darstellung besitzen müssen als der realistische, wenn er uns einen gleich überzeugenden Eindruck erwecken will. Darum ist es gewiß, daß ein Kunstwerk desto illusionistischer sein muß, je idealistischer es ist; wie ja auch die Oper im Gegensatz zum Schauspiel, das Epos im Gegensatz zum Roman usw., oder auch ein Vergleich ganzer Künste, wie Musik und Malerei zeigt. Gehen wir in unseren Erwägungen noch einen Schritt weiter, und überzeugen wir uns von der grenzenlosen Macht der Kunst, uns die Wahrheit ihres Inhaltes glaubhaft erscheinen zu lassen. Nicht allein, daß sie uns Märchen und Fabelwesen mit Glück vorzaubert, die unserem allgemeinen Bewußtsein aufs schärfste widersprechen, — die Kunst scheut sogar den direkten Kampf mit der Wissenschaft selbst nicht. Es liegt doch ein tiefer Sinn in seinen Worten, wenn Jakob Burckhardt (Erinnerungen aus Rubens, 2. Aufl., Basel 1898, S. 92), vor dem Bilde von Rubens, das Romulus und Remus vorführt, wie sie von der Wölfin gesäugt werden (in der Galerie des Kapitols zu Rom), ausruft: „Und nun — die gelehrte Mythenforschung in Ehren! Sollten wir aber nicht einfach am besten tun, wenn wir uns der völligen Glaubhaftigkeit der herrlichen Szene überließen?"

Wo bleibt, so könnte man angesichts dieser scheinbaren Willkürherrschaft der Kunst fragen, das Subjekt des ästhetischen Urteils, das ja ein unabhängig vom Kunstwerk, im Bereiche unserer allgemeinen, realen Weltanschauung haftendes sein soll, demgegenüber das Prädikat, d. h. das Kunstwerk, doch die Verpflichtung eingeht, es treffend wiederzugeben? Auch in diesem Falle werden wir uns an der Logik orientieren müssen. — Sigwart hat zu Beginn seiner Logik (§ 2) dieser die Grenze ihres Machtbereiches in der Weise

abgesteckt, daß er zeigte, wie die Logik nicht den Anspruch erheben kann, die Menschen zu befähigen, von einem gegebenen Zeitpunkte ab lauter sachlich richtige Urteile zu fällen; daß dies vielmehr wesentlich auch von den verschiedensten günstigen oder ungünstigen Momenten der empirischen Erfahrung abhängt, und daß unser streng logisches Denken stets nur einen Inhalt bearbeiten kann, den es von unserm mehr oder weniger populären Erfahren und Denken geliefert bekommt. „Die Logik als Kunstlehre des Denkens muß sich darauf beschränken, zu zeigen, teils welche allgemeinen Forderungen jeder Satz erfüllen muß, teils unter welchen Bedingungen und nach welchen Regeln von gegebenen Voraussetzungen auf allgemeingültige Weise fortgeschritten werden kann; indem sie darauf verzichtet, über die Allgemeingültigkeit der jeweiligen Voraussetzungen zu entscheiden. Die Befolgung ihrer Regeln verbürgt demnach nicht materielle Wahrheit, sondern nur die formale Richtigkeit des Verfahrens. In diesem Sinne ist unsere Kunstlehre notwendig formale Logik." (I, 10 fg.)

In gleicher Weise ist die Ästhetik nur formale Ästhetik[1]). Denn sie kann zunächst nur die allgemeinen Forderungen und Regeln, wie die Lehre von der Perspektive, des Schattens usw., angeben, mit denen sich große Künstler auch theoretisch stets viel beschäftigt haben, und deren Beherrschung zur ästhetischen Produktion unerläßliches Erfordernis ist. Ferner kann sie nichts darüber ausmachen, ob die Gegenstände der Kunst so, wie sie dieser gegeben sind, materielle Richtigkeit be-

[1]) Wobei es kaum nötig sein wird, besonders hervorzuheben, daß diese Bezeichnung nichts zu tun hat mit der formalistischen Ästhetik der Herbartischen Schule.

sitzen oder nicht: Nicht Aufgabe der Ästhetik ist es, darüber zu entscheiden, ob die realen Objekte nur Schein sind und nur den ihnen etwa zugrunde liegenden Ideen Wirklichkeit zukommt, — das ist die Aufgabe der Erkenntnistheorie und Metaphysik. „Wollten wir", sagt Sigwart (a. O. S. 13) „im Gebiete der empirischen Erkenntnis unser Denken und Urteilen suspendieren, bis wir von absolut gewissen und notwendigen Voraussetzungen ausgehen könnten, so wäre eine empirische Wissenschaft gar nicht möglich." Nun, gilt dies schon von der Wissenschaft, um wieviel mehr muß es nicht gelten, daß es eine Kunst überhaupt nicht geben könnte, falls wir dem Künstler so lange verbieten wollten, zu schaffen, bis er das Wesen der Dinge ergründet hat. Wir wollen von dem Kunstwerk ja nicht erfahren, wie einem wissenschaftlich denkenden Gelehrten die Dinge erscheinen, denn dieser sieht sie eben, wie er sie in seiner Wissenschaft vorträgt, sondern wir wollen aus der Kunstschöpfung lernen, wie die Welt einem künstlerischen, phantasiebegabten Manne sich darstellt. Wollten wir wirklich jene Forderung erheben, so gäbe es so wenige Kunstwerke, als Philosophen oder Ästhetiker geschaffen haben. So werden wir es den Künstlern schon konzedieren müssen, daß sie ihre eigene Weltanschauung zur Darstellung bringen. Und wenn der Künstler die Macht hat, uns mit seinen glanzvollen Mitteln von der Wahrheit seines Weltbildes zu überzeugen, — wie schwach, ja oft wie lächerlich nimmt es sich aus, wenn dann ein grämlicher Philosoph oder Ästhetiker hinter dem Siegeswagen des Genius mit seinen unablässigen, einförmigen, kritischen Einreden hinterdreinläuft.

Niemand wird leugnen wollen, daß die Künstler meist eine naive Weltanschauung haben, an deren Bil-

dung (so individuell verschieden sie auch immer sein mag) philosophische Reflexionen einen sehr geringen Anteil haben. Diese mag nun die Erkenntnistheorie verurteilen, die Ästhetik muß sie, wie wir jetzt also gesehen haben, gelten lassen, insofern sie eben formale Ästhetik ist. Gibt nun die Ästhetik damit, daß sie den Kunstwerken überläßt, selbst ihren Inhalt zu vertreten, es auf, ihnen hierüber irgend welche Vorschriften zu machen, und beschränkt sie sich darauf, von der Naturanschauung der Künstler aus nur das formale, das künstlerische Verhalten zu behandeln, — mit andern Worten, ist sie wirklich formale Ästhetik, so ist sie doch gegen ein Mißverständnis sicher zu stellen, das auch die formale Logik treffen könnte. Denn: „Nicht in dem Sinne wollen wir die Logik für formal erklären, daß sie den vergeblichen Versuch machen soll, das Denken überhaupt als eine bloße formale Tätigkeit aufzufassen, welche getrennt von jedem Inhalte betrachtet werden könnte und den Unterschieden des Inhalts gegenüber gleichgültig wäre." (Sigwart I, 14.) Dies hat Kant für das ästhetische Urteil des Schönen unternommen: „Ein ästhetisches Urteil gibt keine Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern nur die zweckmäßige Form in der Bestimmung der Vorstellungskräfte, die sich mit jenem beschäftigen, zu bemerken." (Kritik der Urteilskr., 2. Aufl., S. 47.) Unsere Vorstellungskräfte sind dann in zweckmäßiger Form bestimmt, wenn wir einen sinnlichen Gegenstand, ohne seine näheren Beschaffenheiten zu bemerken (was ein logisches Urteil wäre), als mit einem ihm zugrunde liegenden Zweck (also einer Idee) übereinstimmend empfinden. Daher denn für Kant die bloßen Ornamente die reinste Schönheit ausmachen (a. O. S. 49). Alles was an konkreten Vorstellungen

hinzukommt, jede nähere Bestimmung, die man an einem ästhetischen Objekt auffaßt (daß es ein Mensch, eine Kirche usw. ist), „tut der Reinigkeit des Geschmacksurteils Abbruch und ist bloß adhärierende Schönheit“ (S. 50). — Sieht sich also die Illusionstheorie gezwungen, die rein formale Ästhetik abzulehnen, weil sie gar keinen Inhalt als solchen bestehen lassen will; — die metaphysische aber, insofern diese nur einen Inhalt von vorgeschriebener Fassung duldet, — und läßt sie vielmehr die Künstler ihren Inhalt selbst bestimmen, — so ist doch eine Gefahr für die Illusionstheorie dabei vorsichtig zu vermeiden, auf die wir jetzt hinweisen müssen. Wir haben oben gesehen, daß sich die Künste nach dem Prinzip der Leistungsfähigkeit ihrer Darstellungsmittel trennen und daß eine zu weit gehende Vermischung der Künste den eigentlichen Zweck aller Kunst, sinnliche Aufklärung zu gewähren, leicht vereiteln könnte. Demgemäß ist es gewiß richtig, wenn die bildenden Künste, wie Malerei, Plastik, Holzschnitt usw., wesentlich realistischere Stoffe ergreifen müssen als die Musik. Denn wenn jene etwa ausgesprochene sogenannte musikalische Stimmungen malen wollte, so würden wir nur den Eindruck gewinnen, daß der Künstler sich in seinen Mitteln vergriffen habe, und nun durch Farben und Linien vergeblich ausdrücken will, was ihm im Tone mit leichter Mühe gelingen müßte, wofern ihm auch diese Kunst zur Verfügung stünde. Aus diesem ganz richtigen Prinzip der Reinhaltung der Grenzen zwischen den Künsten erwächst nun der Illusionstheorie die Gefahr, zu behaupten, die bildende Kunst könne und dürfe überhaupt nur realistisch sein.

Zwar haben mit Recht die besonnenen Vertreter des Realismus immer wieder hervorgehoben, daß sie keines-

wegs fordern, ein Künstler solle, wenn er z. B. ein Porträt male, jedes einzelne Haar, jede Farbennuance des Gesichts, jedes Fältchen der Haut usw. nachahmen, da dies nicht nur unmöglich sei, sondern der Künstler auch, selbst wenn er es könnte und täte, doch den Eindruck des Lebens durchaus nicht erwecken würde, da wir das wirkliche Leben selbst nicht in dieser Weise sähen. Gleichermaßen hat man nicht geleugnet, daß man je nach dem Material, ob man z. B. in Bronze oder Marmor bilde, von den am Modell gemessenen Proportionen abweichen müsse; und hat dabei an den Ausspruch des Lysipp erinnert, man dürfe die Menschen nicht so wiedergeben, wie sie seien, sondern wie sie zu sein schienen [1]). Ebensowenig hat man bestritten, daß die einzelnen Individuen, auch gleiche Schärfe der Beobachtungsgabe vorausgesetzt, doch verschieden sähen; daß der eine mehr die Form auffasse, der andere mehr die Farbe usw., so daß es selbst beim realistischen Porträt unmöglich sei, eine bestimmte Regel exakt zu fixieren, inwieweit sich der Maler in das koloristische oder zeichnerische Detail einzulassen habe. Oder mit anderen Worten: Auch der Vertreter des Realismus ist weit davon entfernt, die Künstlerindividualität gänzlich zu verbannen. Wird damit also schon eingeräumt, daß es (zum wenigsten für die Kunst) keine absolut objektive Realität gebe, so müssen wir gleichwohl doch noch einen Schritt weiter gehen.

Von jeher hat auch die bildende Kunst es als ihre Aufgabe betrachtet, nicht nur das von uns in der Natur erschaute, sondern auch z. B. das religiös Geglaubte vorzuführen, uns diese Gestalten auch künstlerisch glaubhaft

---

[1]) *Volgoque dicebat ab illis (antiquis) factos, quales essent homines, a se quales viderentur esse.* (Plinius, nat. hist. 34, 65.) Vgl. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler I, 377 ff.

zu machen; — mit voller Berechtigung, da sie es mit ihren Darstellungsmitteln vermag. Wenn nun die Religion oder die Sage Personen von solcher Beschaffenheit glaubt, wie sie die Wirklichkeit uns nicht bietet, so ist es eine unabweisliche Forderung der Illusion, daß die Kunst von der Wirklichkeit in der Richtung, sei es zum Göttlichen, sei es zum Teuflischen, abweiche. Wem z. B. die heiligen Personen des Neuen Testaments in überirdischer Schönheit vor der Seele schweben, der wird von den realistischen, niedrig gehaltenen Darstellungen vieler niederländischer und neuerer Künstler abgestoßen werden. Dawider mögen freilich auch demjenigen, der umgekehrt in ihnen die Armen und Erniedrigten dieser Welt erblickt, die in sinnlicher Schönheit verklärten Gestalten vieler Meister der italienischen Renaissance religiösen Anstoß erregen. Wer sie historisch denkt, wird sie in archäologisch genauem Milieu zu sehen erwarten. Wem sie über Raum und Zeit stehen, wird sie auch in zeitgenössischem Gewande wiederfinden. Heftiger Streit ist entbrannt über die Berechtigung der verschiedenen Richtungen in der religiösen Malerei, der auch fortbestehen wird: die Ästhetik bleibt unberührt von ihm; handelt es sich doch dabei nicht um eine künstlerische, sondern um eine religiöse Kontroverse. Denn hier wird den verschiedenen Meistern und Schulen nicht ihre künstlerische Darstellungsgabe bestritten, sondern die Richtigkeit ihrer religiösen Auffassung. Entscheiden zu wollen, welche religiöse Anschauung die wahre oder doch ethisch zulässige ist, kann sich die Kunst und Ästhetik nicht anmaßen, das muß sie dem Glauben, der Theologie überlassen. Die Ästhetik als solche muß sie alle gelten lassen und hat lediglich über die malerische Tüchtigkeit ihrer Darsteller zu wachen: die Theologie

beurteilt die religiöse Glaubwürdigkeit, die Ästhetik die künstlerische Glaubhaftigkeit.

Es gibt aber nicht nur keine allen gemeinsame Religion, sondern selbst die sichtbare Welt ist — wie wir zuvor schon erkannt haben — nicht für alle die nämliche. Gleichwohl kann, ja muß jeder für sich von der Kunst wünschen, daß sie ihm sein Wirklichkeitsbild widerspiegele. — Was dem religiösen und dem naiven Menschen recht ist, ist dem Philosophen billig. Darum werden wir es auch dem Philosophen nicht verargen dürfen, wenn er ebenfalls von der Kunst die Darstellung einer Welt, wie er sie nach seiner (wissenschaftlichen) Überzeugung für die wahre erklärt, erwartet. Es wird ja richtig sein, daß die Künstler ihrer Weltanschauung nach zumeist dem naiven Realismus huldigen, aber wo hört dieser auf und wo beginnt die Spekulation? Zudem gibt es auch unter den Künstlern philosophische Grübler genug. Vor allem aber ist der naive Realismus doch nicht schlechterdings die an sich objektive Wirklichkeit; vielmehr ist er (auch wo er noch so naiv auftritt) um nichts weniger eine philosophische, eine metaphysische Hypothese als die abstrakteste Spekulation. Mag der naive Realismus unter Künstlern noch so verbreitet sein, mag er für sie (wie eben für den naiven Menschen überhaupt) immerhin das zunächst Gegebene sein, — wer verlangt, daß der Künstler auf ihm stehen müsse, von ihm aus seine Bilder, Statuen usw. schaffen müsse, der führt in die Ästhetik um nichts weniger eine inhaltliche Forderung ein, als wer dem Künstler vorschreiben wollte, er solle philosophische Ideen versinnbildlichen.

Wenn nun der Philosoph überzeugt ist, daß nicht den einzelnen empirischen Individuen und Dingen, son-

dern den ihnen zugrunde liegenden Typen oder Ideen die höhere Wahrheit zukommt; wenn er sich viel lebhafter für diese als für jene interessiert, im Einzelnen stets das Allgemeine erblickt, so ist es ganz selbstverständlich, daß er von der Kunst erwarten und fordern wird, sie solle diese Typen und Ideen darstellen und mit ihren Illusionsmitteln von ihrer Wahrheit überzeugen. Aber freilich auch von diesen Ansprüchen des Philosophen gilt, daß sie nicht ästhetischer, sondern inhaltlicher Art sind. — Die Ästhetik fordert weder Realismus, noch Idealismus, sondern Illusionismus.

Es ist klar, daß weder die idealistische Kunst, die überall in unseren Tagen, sogar in extremster Form hervorgeschossen ist, noch die soeben entwickelte Fassung der Illusionsästhetik von dem Vorwurf Theodor Birts (Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten. Marburg 1902. S. 24 fg.) getroffen wird: „Unsere moderne Kunst sucht ihr Heil in barem Realismus, und die neue Illusionsästhetik wirft den Begriff des Schönen ganz über Bord, und die täuschende Nachahmung ist ihr alles." Allein Birt sagt ausdrücklich, daß er dabei an Konrad Langes Werk: „Das Wesen der Kunst; Grundzüge einer realistischen Kunstlehre" (2 Bde. Berlin 1901) denke. Doch auch diesem Werke gegenüber werden wir sehen, daß Birts Ausführungen nicht die Berechtigung haben, die ihnen auf den ersten Blick vielleicht zuzukommen scheint. Zunächst ist es offenbar kein Einwand gegen Lange, wenn Birt sagt: „Die vornehmste malerische Tat des Künstlers ist nicht dies Abmalen, sondern die Auswahl des Modells selbst, die Auswahl der Stellung, die Gruppierung"; — da Lange ausdrücklich selbst sagt: „Vor allen Dingen verwirft der Realismus die Lehre des Naturalismus, daß die Kunst jede beliebige noch so indi-

viduelle, flüchtige Erscheinung des Lebens nachahmen dürfe. Er vertritt vielmehr die Anschauung, daß die Kunst eine Auswahl aus der Natur treffen müsse, wenn sie ihren Zweck, Illusion zu erzeugen, erreichen wolle. Endlich verlangt er von der Kunst nicht eine sklavische Nachahmung des Lebens, sondern eine Veränderung der Natur in einer bestimmten Richtung, über die sich ganz bestimmte Regeln geben lassen" (II, 204). Über diese Regeln freilich gehen Lange und Birt auseinander, denn während dieser ausführt, daß die Umwandlung der Natur durch die Kunst „nach einem inneren Takt und Gradmesser, nach einer deutlichen Idee von dem, was schön ist, geschieht", — heißt es bei Lange weiter: „Diese Veränderung der Natur aber faßt der Realismus nicht als eine Verschönerung oder Typisierung, sondern vielmehr als eine den Darstellungsmitteln der Kunst angepaßte Akzentuierung und Verdeutlichung der Natur auf, die lediglich den Zweck hat, die der betreffenden Kunst entsprechende Illusion zu erzeugen."

Eine wie weit gehende Idealisierung Birt mit seinen Anforderungen verlangt, hatte er an seinem Orte nicht auseinanderzusetzen, so daß wir darüber nicht urteilen können; für uns aber kommt hier auch nur in Betracht, daß Lange keineswegs einen „baren Realismus" fordert, dem „die täuschende Naturnachahmung alles ist". Hören wir Lange selbst: „Der Illusionismus oder Realismus nimmt eine Mittelstellung zwischen dem extremen Idealismus und dem extremen Naturalismus ein." Sein Realismus wendet sich gegen „eine bewußte Loslösung von der Natur", wie gegen „das plan- und wahllose Nachbilden der zufälligen Naturerscheinung" (II, 205). Wenn dann Lange den Realismus als Gebundenheit des Künst-

lers an die Natur gegen einen schrankenlosen Individualismus betont, so ist dies eine Forderung, die durchaus auch im Sinne des Idealismus liegt, insofern dieser den Künstler doch gerade an das Wesen der Dinge verweist. Es ist ebenso unmöglich, daß sich ein Künstler wirklich ganz von der Natur frei macht, wie es (nach unseren obigen Erwägungen) unmöglich ist, daß sich ein Mensch im Denken von allen Voraussetzungen frei zu machen imstande wäre und an Stelle eines empirisch mitbedingten Denkens ein ganz reines Denken erzeugen könnte. Wie sollte, wenn das Kunstwerk jede Vergleichsmöglichkeit mit der Natur ausschließt, überhaupt ein ästhetisches Urteil möglich sein, bei dem (wie wir erkannt haben) das Kunstwerk Prädikat und die Naturvorstellung Subjekt ist?

Wenn wir die Ansicht vertreten haben, daß die Ästhetik als formale Wissenschaft über die materiale Beschaffenheit des Subjekts, d. h. über die Naturanschauung des Künstlers nichts ausmachen kann, so liegt doch darin, daß wir das Subjekt als die vor der künstlerischen Behandlung existierende Anschauungsweise des Künstlers erklärt haben, — die Garantie, daß das Individuum die Wirklichkeit nicht willkürlich behandeln, sich ganz von ihr trennen kann. Ist diese doch stark genug, auch dem Phantastischsten des phantasiebegabten Künstlergeschlechts ihre Macht zu beweisen. Es ist interessant, daß „von Aristoteles die Wirkungen der Tätigkeit, welche wir produktive Einbildungskraft nennen und die in der Umbildung wahrer Vorstellungen und der Zusammensetzung neuer Gestalten aus den Elementen der Wahrnehmung bestehen, auf körperliche Zustände des Organismus zurückgeführt werden“. Solche Zustände aber sind die „Verwirrung und Zerrüttung“,

welche durch „Schlaf, Krankheiten, Trunkenheit, Melancholie erzeugt" werden (Freudenthal, Über den Begriff des Wortes φαντασία bei Aristot., Göttingen 1863, S. 44).

Man kann darüber streiten, ob Lange die Grenzen des Illusionismus für die bildenden Künste im einzelnen zu eng realistisch gezogen hat — dergleichen wird jeder nach seiner eigenen Empfindung und Erfahrung wieder anders bestimmen[1] —, das Prinzip bleibt davon unberührt; und dies ist bei Lange der Realismus nur insofern, als er für ihn nur eine andere Bezeichnung für Illusionismus ist. Immerhin decken sich beide Begriffe doch nicht ganz, und Langes Theorie wäre deutlicher noch herausgetreten, wenn er den realistischen Gesichtspunkt von der Darstellung der allgemeinen Theorie getrennt und ihn vielleicht in einem besonderen Kapitel behandelt hätte, und wenn er sein Werk „das Wesen der Kunst" nicht „Grundzüge einer realistischen Kunstlehre", sondern „Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre" genannt hätte; doch kann man auch ohne dies leicht entnehmen, daß Lange das Wesen der Kunst in der Illusion, nicht im Realismus erblickt. Weisen doch schon mehr als ein Drittel aller Kapitelüberschriften des ganzen Buches auf die Illusion, keine aber auf den Realismus hin.

Schließlich ist auch noch dies von neuem zu betonen, daß die Künstler ihrer Weltanschauung meist naiv gegenüberstehen und daß so Langes Theorie der Ausdruck der Künstlerästhetik ist, im Gegensatz zu der philosophischen.

---

[1]) Sagt doch gar ein Kupferstich Dürers (von 1526), das Porträt Melanchthons darstellend:

Viventis potuit Durerius ora Philippi
Mentem non potuit pingere docta manus.





Zu dieser aber wollen wir uns jetzt zurückwenden, um zu sehen, welche Bedeutung ihr innerhalb der Illusionsästhetik beigemessen werden kann: Eine Frage, zu deren Beantwortung wir wiederum von Aristoteles ausgehen können.

Aristoteles verfährt durchaus korrekt, wenn er als allgemein ästhetisch jede Art Illusionismus gelten läßt, als vorzüglich aber diejenige, die sein Wirklichkeitsbild vorführt, und dies ist auf das Typische gerichtet. Der ästhetische Akt *συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο* (Rhet. I, 11, p. 1371 b. 9), welches Wort in diesem Zusammenhang *latiore sensu usurpatur perinde ac συλλογίζεσθαι*, das Aristoteles an der bekannten Stelle der Poetik (c. 4, p. 1448 b. 16: *συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*) hierfür gebraucht, und das hier *transitum ad logicam verbi significationem parat.* (Bonitz, Index Aristot. s. v.). Zuerst sieht der Beschauer das Kunstwerk (*τοῦτο*) als solches, als Wahrnehmung, dann aber ändert er seine Betrachtungsweise und bezieht das Kunstwerk als Abbild auf ein früher Wahrgenommenes (*ἐκεῖνο*), das ihm als Vorstellung im Gedächtnis geblieben ist. Erst unter dieser Anschauungsweise (*ὅταν θεωρῶν ὡς αὐτὸ — μεταβάλλῃ καὶ θεωρῇ ὡς ἄλλου* de mem. c. 1, p. 451 a. 7) findet der Akt statt, den wir als ästhetisches Urteil erkannt haben und in dem das *ἐκεῖνο* Subjekt, das *τοῦτο* Prädikat ist[1]). Zwar hat Aristoteles selbst diesen Akt nicht als Urteil, als *σύνθεσίς τις νοημάτων ὥσπερ ἓν ὄντων* (s. oben S. 12) bezeichnet, immerhin aber heißt es auch vom ästhetischen Verhalten bei ihm (de mem., p. 450 b. 21): *Τὸ ἐν τῷ πίνακι γεγραμμένον καὶ ζῷόν ἐστι*

[1]) Während das Umgekehrte (*ὅταν τις τὴν μὴ-εἰκόνα ὡς εἰκόνα θεωρῇ*, p. 451 a. 11) nach S. 13 bei der ästhetischen Naturbetrachtung statthat.

καὶ εἰκών, καὶ τὸ αὐτὸ καὶ ἓν τοῦτ' ἐστὶν ἄμφω, τὸ μέντοι εἶναι οὐ ταὐτὸν ἀμφοῖν, καὶ ἔστι θεωρεῖν καί ὡς ζῷον καὶ ὡς εἰκόνα[1]).

Der Grund, weshalb uns der ästhetische Syllogismus einen Genuß bereitet, ist nach Aristoteles der, daß wir unsere Anschauung erweitern, wodurch wir etwas lernen *ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει* (rhet. p. 1371 b. 9). Es ist offenbar, daß dies Lernen nicht nur darin bestehen kann, daß wir einfach erkennen, was der dargestellte Gegenstand sein soll (*ὅτι οὗτος ἐκεῖνος*), vielmehr hat Franz Biese (Die Philos. d. Arist., Bd. II. Berlin 1842. S. 664) gewiß recht, wenn er die Lehre des Philosophen mit den Worten wiederzugeben sucht: „Das Erfreuende ist die Vergleichung zwischen dem nachgebildeten Gegenstand und dem Abbild, wodurch ein vielseitigeres, tieferes Auffassen des Gegenstandes bewirkt und unsere Erkenntnis bereichert wird."

Denn, hat Aristoteles an der oben (S. 24) zitierten Stelle die aus dem logischen Urteilsverbande herausgelösten Vorstellungen für weder richtig noch falsch erklärt, so lehrt er in der Rhetorik und in der Poetik, daß das ästhetisch Schöne nicht in der Schönheit der dargestellten Objekte an sich, losgelöst vom Syllogismus, sondern in einem Syllogismus bestehe, der auf der Trefflichkeit der Darstellung beruhe[2]). Weshalb uns z. B.

---

[1]) Wie illusionistisch nahe übrigens nach Aristoteles die Vorstellung der Wirklichkeit, die durch das Kunstwerk hervorgerufen wird, einer wirklichen Wahrnehmung rückt, zeigen seine Worte: *εἴη ἂν καὶ ὁρᾶν τὸ μὴ παρὸν καὶ ἀκούειν* (de mem. p. 450 b. 19).

[2]) *Ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν ἡδὺ — καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι οἷον τό τε μιμούμενον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική. καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ κἂν ᾖ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον. οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει ἀλλὰ συλλογισμός ἐστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει* (rhet. I, 11, p. 1371 b. 4).

nicht nur die wissenschaftliche Behandlung auch der verachteteren Geschöpfe (*ἀτιμοτέρων ζῴων* de part. anim. I, 5 p. 645 a. 16) Genuß bereitet [1]), sondern selbst die realistischste Darstellung (*αἱ εἰκόνες αἱ μάλιστα ἠκριβωνέναι* poet. c. 4, p. 1448 b. 10) der verachtetsten Tiere (*θηρίων ἀτιμοτάτων* b. 12).

Wie bei der Lektüre eines wissenschaftlichen Buches der Laie sich nur belehren läßt, während der fachmännisch Gebildete zugleich sachgemäß und treffend beurteilt, was der Schriftsteller richtig und was er falsch darstellt [2]), — so genießt auch beim Betrachten eines Kunstwerkes der künstlerisch ungebildete Laie nur den Inhalt oder freut sich auch an der bloßen Ähnlichkeit, während der ästhetisch Gebildete zugleich die Darstellungsmittel und das Schaffen des Künstlers verständnisvoll mitbetrachtet und mitgenießt [3]). Der ästhetische Akt selbst aber besteht so wenig in der eintönigen Beurteilung: „Das ist schön“,

---

[1]) Dagegen vgl. was Goethe in den Wahlverwandtschaften (Zweiter Teil: Aus Ottiliens Tagebuch; hinter Kap. 7) über die Beschäftigung mit Affen, Papageien, Mohren, Tigern, Elefanten, Würmern und Käfern sagt.

[2]) *Πεπαιδευμένου γάρ ἐστι κατὰ τρόπον τὸ δύνασθαι κρῖναι εὐστόχως· τί καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἀποδίδωσιν ὁ λέγων* (de part. anim. I, 1 init.). In diesem Sinne schreibt Erwin Rohde (Kl. Schriften. Tübingen 1901. II, 457) von seinem Lehrer Friedr. Ritschl: „Lehrreich ist weniger das Objekt der Forschung, auch nicht deren nacktes Resultat, als der Prozeß der Forschung selbst. Und welchem Leser teilte sich bei der Lektüre von Ritschls Arbeiten nicht etwas mit von dem Wohlgefühle, mit welchem den Autor das Subjektive der Forschung erfüllt! Ihm war einzig im Forschen und Prüfen wohl. Dafür darf man von seiner Schriftstellerei rühmen, wie von seiner persönlichen Lehre: sie war mehr noch als belehrend, sie war bildend.“

[3]) *Τὰς εἰκόνας θεωροῦντες χαίρομεν ὅτι τὴν δημιουργήσασαν τέχνην συνθεωροῦμεν οἷον τὴν γραφικὴν ἢ τὴν πλαστικήν* (part. anim. I, 5, p. 645 a. 11).

wie das logische Urteil keineswegs lautet: „Das ist richtig.“ Vielmehr kann nur in diesem Sinne bei einem ästhetischen Urteil von einer Beurteilung die Rede sein, als der Künstler beim Schaffen zugleich Selbstkritik übt; und der Beschauer, indem er den Schöpfungsakt des Künstlers nachschafft, dabei zugleich Einsicht gewinnt, ob jener das zur Illusion Erforderliche und Richtige gefunden habe (εὑρίσκειν τὸ πρέπον poet. c. 17, p. 1455 a. 25). Gerade so, wie der Leser auch die wissenschaftliche Forschung des Schriftstellers nachforschend zugleich damit deren Richtigkeit beurteilt. Die Beurteilung ist nur ein von selbst herausspringendes Moment des Urteils.

Das ästhetische Verhalten als solches setzt sich dagegen aus zwei Elementen zusammen. Der Künstler, etwa der Dichter, gibt sich einmal ganz dem Stoffe hin, läßt sich (als μανικός und εὔπλαστος) völlig von ihm ergreifen (s. oben S. 21 und S. 43, 1); dann aber stellt er sich über die pathologische Abhängigkeit vom Stoff, um diesen künstlerisch auszubilden d. h. nachzuahmen, ihn der μίμησις zu unterwerfen. Denn unter μίμησις versteht Aristoteles „die dichterische Umbildung und künstlerische Gestaltung eines gegebenen oder erfundenen Stoffes“. (Vahlen, Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss. Philos.-Hist. Kl., Wien 1865, Bd. 50, S. 266.) Diese mimetische Tätigkeit ist das Geschäft des εὐφυής[1]) und ἐξεταστικός. Διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ. τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐξεταστικοί εἰσιν (poet. c. 17, p. 1455 a. 32).

Ist das Wesen des ästhetischen Genusses in der Erweiterung der Welterfahrung, des Lernens im weitesten

---

[1]) Τοῦτ' ἔστιν ἡ κατ' ἀλήθειαν εὐφυΐα· τὸ δύνασθαι καλῶς ἑλέσθαι τἀληθὲς καὶ φυγεῖν τὸ ψεῦδος (Top. VIII, 14, p. 163 b. 18).

Sinne, durch sinnliche Nachahmung gelegen, so begleitet sie den Menschen vom ersten kindlichen Lernen[1]) bis zu seinem tiefsten philosophischen Erkennen. Ja gerade der Philosoph als der Erkenntnisfreudigste muß aus der Kunst den höchsten Genuß ziehen, während die anderen am Wissen doch nur geringeren Anteil haben (*μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ* poet. c. 4, p. 1448 b. 13). Diesem Erkenntnistriebe des Philosophen kommt die Kunst entgegen, indem sie (nach S. 19 und S. 29) nicht sowohl die Einzelheiten als das Allgemeine darstellt und dadurch *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ἱστορίας ἐστίν* (poet. c. 9, p. 1451, b. 5). Die Kunst als Illusionsdarstellung (*πιθανόν*) braucht nicht nur das Wirkliche vorzuführen, sie kann vielmehr auch die allgemeine Meinung, die man von etwas hat (*δόξα*), oder aber das Bessere (*βέλτιον*) in ihren Schöpfungen geben[2]). Das Bessere aber gibt die Kunst, indem sie unbeschadet der Ähnlichkeit ihrer Gestalten das an diesen Typische (*παράδειγμα*) herausarbeitet[3]): *Ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται* (Phys. II, 8 p. 199 a. 15)[4]).

---

[1]) *Τὸ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ — καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας* (poet. c. 4 init.).

[2]) *Ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν* (poet. c. 25, p. 1461 b. 10).

[3]) *Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν* (poet. c. 15, p. 1454 b. 8).

[4]) Ein Pferd z. B. ist nach Xenophon (de re equ. 10, 4) durch die Reitkunst in die Haltung zu bringen, die es von selbst nur in seinen höchsten Daseinsmomenten annimmt (*ὅταν μάλιστα καλλωπίζηται*), vorzüglich also wenn es zu Stuten will (*μάλιστα ὅταν θέλῃ παρὰ θηλείας*). Diese Haltung aber muß man nicht so zu erreichen

Um solche Typen (*παραδείγματα*) glaubhaft zu machen, dazu ist (nach S. 30) eine ganz besonders starke Illusionsbegabung des Künstlers erforderlich. Der berühmteste Vertreter hierfür, den auch Aristoteles (poet. c. 25, p. 1461 b. 12) offenbar gerade wegen dieses inneren Zusammenhanges zwischen seinem Idealismus und Illusionismus anführt[1]), ist Zeuxis. Daher hat Konrad Lange (a. O. I, 174 f.) durchaus recht, wenn er sagt: „Auch die Geschichte von dem Bilde der Helena, das Zeuxis den Krotoniaten malte, und wobei er die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt als Modelle benutzte, indem er von jeder das nahm, was sie am schönsten hatte, wird auf die Illusion zugespitzt. Denn es handelte sich dabei gar nicht um eine Verschönerung oder Steigerung der Natur, sondern um die unmittelbare Nachahmung der einzelnen in der Natur vorhandenen Schönheiten." Alle Schönheit, die Zeuxis seiner Helena verlieh, war der Natur selbst entnommen. Es ist nicht ersichtlich, warum Birt (a. O. S. 26) meint, die Leser Langes „können seine Behauptung nicht leicht nachprüfen", da dieser doch selbst auf Brunn hinweist, der sich in seiner geistvollen und eindringenden Weise zu zeigen bemüht, wie die Kunst des Zeuxis auch nach dem Bericht über die Helena (obwohl diese auf den be-

---

suchen, daß man das Pferd schlägt, wodurch ja der Eindruck des Natürlichen verloren ginge, sondern unmerklich, damit es das, was doch das Schönste am Pferde ist, gern tue und den Zuschauern zu tun scheine (*ὅπως τὰ κάλλιστα ἵππου ἑκὼν τε ποιῇ καὶ δοκῇ τοῖς ὁρῶσιν* cap. 11, 3). In eben dieser Auffassung ist dann von griechischen Künstlern der unvergleichliche Reiterzug vom Parthenonfries geschaffen worden.

[1]) Ein Gesichtspunkt, aus dem die treffenden Ausführungen Vahlens (Wiener Akad. 1867, Bd. 56, S. 380) nur ihre Bestätigung finden können.

sonderen Schönheiten von fünf Modellen beruht) doch auf die Naturillusion hinausläuft. Bei Brunn auch hätte Birt finden können, was Lange unter „unmittelbarer Nachahmung der einzelnen in der Natur vorhandenen Schönheiten" versteht: es ist die Nachahmung, der es nur zu tun ist um die „Wahrheit, welche unmittelbar aus der Benutzung des Modells in das Werk übergeht" (Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II, 89); es ist dasselbe, was Goethe „ein der Natur unmittelbar abgewonnenes Porträt" nennt (Briefe aus der Schweiz: Erste Abteilung). — Doch wollen wir für das Ganze auch noch das Urteil Jakob Burckhardts (Griech. Kulturgesch. III, 37 fg.) mitteilen: „Die Tafelmalerei, deren größte Meister Zeuxis, Parrhasios u. a. sind, zog weit die lebhafteste Bewunderung auf sich. Bei dieser Gattung, die, wenn wir sie wieder erhielten, unsere konventionellen Anschauungen von der Kunst aufs stärkste umgestalten würde, galt (von Burckhardt selbst unterstrichen) die Illusion, und einstimmig wird das gelungene Streben darnach gerühmt. In der modernen Kunst werden sich hierzu als Parallele wohl besonders die italienischen Realisten des 15. Jahrhunderts bis auf Lionardo darbieten."

Gibt Aristoteles so demjenigen Dichter, der außerdem, daß er der Anforderung, Illusion zu erwecken, d. h. seiner Aufgabe als Künstler genügt, — auch noch das Wesen der Dinge richtig erkannt hat und also auch der Philosophie Genüge tut, den Vorzug —, so hebt er doch ausdrücklich (und in deutlicher Polemik gegen Platon) hervor, daß man zwischen diesen beiden Fehlern, die der Künstler begehen könne, scharf unterscheiden müsse. Denn die ästhetische Richtigkeit sei nicht dieselbe wie die ethische oder irgend eine andere (*οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς*

οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς poet. c. 25, p. 1460 b. 13). Welcher Künstler gegen die inhaltliche Richtigkeit aus Unkenntnis der Natur [1]) verstößt, der begeht nur eine *ἁμαρτία κατὰ συμβεβηκός* (b. 16); wer dagegen aus künstlerischer Unfähigkeit fehlt (*ἥμαρτε δ' ἐν τῷ μιμήσασθαι δι' ἀδυναμίαν* (b. 17), der begeht eine *ἁμαρτία κατ' αὐτὴν τὴν τέχνην* (b. 16). Vgl. J. Vahlen, Wiener Akad. 56, 353 ff.

Fassen wir unsere Ausführungen noch einmal in einem kürzesten Resultat zusammen, so hat sich uns ergeben: Das Wesen der Kunst liegt in der Illusion, die sie uns von der Natur geben will. Was aber Natur ist, beantwortet jeder Künstler und Laie in seiner eigenen Weise; nicht willkürlich, sondern als Ergebnis seiner ganzen Lebenserfahrung. Illusionisten sind alle, insofern sie Künstler sind, aber nach dem Inhalt ihrer Kunst, ihres Interesses, nach ihrer ganzen Weltanschauung trennen sie sich ebenso, wie alle Menschen, in zwei einander entgegengesetzte, ja feindliche Heerlager: Die einen trägt der große Strom der Kultur, der als freudeheller Felsenquell in Hellas geboren — über Rom in das westliche Europa, das von seinem Hauche lebt, silberprangend sich ergoß.

Und die Flüsse von der Ebne
Und die Bäche von den Bergen
Jauchzen ihm und rufen: Bruder!
Bruder, nimm die Brüder mit,
Mit zu deinem alten Vater,
Zu dem ew'gen Ozean.

---

[1]) Z. B. wenn er ein Pferd darstellt, das beide rechte Füße zugleich vorsetzt (*τὸν ἵππον ἄμ' ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα*, b. 18). Übrigens ist dies der Paßgang (*mollis alterno crurum explicatu glomeratio* Plin. nat. hist. 8, 67), der auch in der älteren italienischen Kunst dargestellt worden ist; z. B. von Andrea del Castagno auf dem Reiterbildnis des Niccolò da Tolentino im Dom zu Florenz.

Und so trägt er seine Brüder,
Seine Schätze, seine Kinder,
Dem erwartenden Erzeuger
Freudebrausend an das Herz.

Die anderen verrinnen gleich Wasserbächen im Mittagslande.

II.

Goethes Ästhetik und die Illusionstheorie.

Der Begriff der Rührung.

In der vorstehenden Abhandlung haben wir versucht, die Hauptpunkte der Illusionstheorie nach unserer Auffassung darzustellen. Wenn wir es jetzt unternehmen, das Verhältnis, in welchem Goethes Ästhetik zu solchen Anschauungen steht, zu behandeln, so wollen wir die erste der Äußerungen Goethes zugrunde legen, die auch Konrad Lange kürzlich (in der 15., 16. und 19. Januar-Nummer der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1904) behandelt hat und die uns beiden wohl geeignet schienen, um an ihnen die Verwandtschaft zwischen den ästhetischen Lehren Goethes und der Illusionstheorie nachzuweisen. Goethe bespricht da in erster Linie Manzonis Roman „Die Verlobten". Von diesem werden wir ausgehen und uns in der vorliegenden Untersuchung darauf beschränken, das Verständnis der Goetheschen Worte selbst durch erläuternde Interpretation sicher zu stellen; nicht ohne Anlehnung an Aristoteles, auf den auch bei diesem Anlaß Goethe selbst hingewiesen hat.

Eckermann, im ersten Bande seiner Gespräche mit Goethe (unter dem 18. Juli 1827), hat uns folgendes Gespräch überliefert, das wir auszugsweise, so weit es für uns notwendig ist, ausschreiben: „Ich habe Ihnen zu verkündigen," war heute Goethes erstes Wort, „daß Manzonis Roman alles überflügelt, was wir in dieser Art kennen. Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Be-

wunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen gar nicht herauskommt. Ich dächte, höher könnte man es nicht treiben. Ich will heute nichts weiter sagen, ich bin noch im ersten Bande, bald aber sollen Sie mehr hören.“ Demgemäß fährt dann Goethe am 21. Juli fort: „Ich bin schon im dritten Bande und komme dabei zu vielen neuen Gedanken. Sie wissen, Aristoteles sagt vom Trauerspiele, es müsse Furcht erregen, wenn es gut sein solle. Es gilt dieses jedoch nicht bloß von der Tragödie, sondern auch von mancher andern Dichtung. Diese Furcht nun kann doppelter Art sein: sie kann bestehen in Angst, oder sie kann auch bestehen in Bangigkeit. Diese letztere Empfindung wird in uns rege, wenn wir ein moralisches Übel auf die handelnden Personen heranrücken und sich über sie verbreiten sehen, wie z. B. in den ›Wahlverwandtschaften‹. Die Angst aber entsteht im Leser oder Zuschauer, wenn die handelnden Personen von einer physischen Gefahr bedroht werden. — Von dieser Angst nun macht Manzoni Gebrauch und zwar mit wunderbarem Glück, indem er sie in Rührung auflöst und uns durch diese Empfindung zur Bewunderung führt. Das Gefühl der Angst ist stoffartig und wird in jedem Leser entstehen; die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden. Was sagen Sie zu dieser Ästhetik? Wäre ich jünger, so würde ich nach dieser Theorie etwas schreiben, wenn auch nicht ein Werk von solchem Umfange, wie dieses von Manzoni.“

Es scheint uns nicht zweifelhaft, daß Goethe mit diesen letzten Worten keine systematische, sondern eine

poetische Schrift gemeint habe, wie uns der Größenvergleich mit Manzonis Dichtung und auch die Ausdrucksweise zu zeigen scheint. Denn Goethe sagt: er hätte nach dieser Theorie, nicht: er hätte über diese Theorie etwas schreiben mögen, welchen Ausdruck er nur anwenden konnte, wenn er hätte andeuten wollen, daß er eine besondere Frage nach dieser allgemeinen Theorie hätte behandeln mögen, was gewiß unwahrscheinlich ist. Auch ist Goethe sicherlich nie auch nur flüchtig der Gedanke gekommen, an ein theoretisches Werk über Ästhetik von solchem Umfange, daß es mit den „Verlobten" selbst nur hätte verglichen werden können. Indessen auch aus einer Dichtung hätte man unter vergleichender Heranziehung Manzonis die ausdrücklich zugrunde gelegte Theorie verhältnismäßig leicht abstrahieren können, so daß es für unsere Einsicht in Goethes Ästhetik gewiß zu bedauern ist, daß diese Schrift nicht zustande gekommen ist. Dennoch vermögen wir auch ohne sie aus den vorhandenen Äußerungen Goethes den Ausbau seiner Lehre im wesentlichen wieder herzustellen: sowohl aus eben jenen Bemerkungen, die er erst bei Anlaß des Erscheinens von Manzonis Roman gemacht hat, wie aus seinen früheren Aussprüchen, durch die jene eine erwünschte Erläuterung und Bereicherung erfahren. Denn mag dem Dichter die theoretische Einsicht in die Illusion auch jetzt erst zu einem klar erkannten System gereift sein, so ganz „neue Gedanken" waren es doch nicht, zu denen er durch die Lektüre der *Promessi sposi* gekommen war. Hatte er doch schon einmal, vor mehr als 40 Jahren, ganz die gleiche Absicht geäußert, ein Drama zu schaffen, wo sich die Furcht in Rührung auflöst, mit der deutlich ausgesprochenen Erkenntnis, daß hierauf die höchste theatralische Wir-

kung beruhe. Auch dieses Werk ist nie zur Ausführung gekommen, so daß man glauben könnte, Goethe habe auf jenen seinen alten dramatischen Plan wieder angespielt, den er — wäre er jetzt jünger gewesen — hätte vollenden mögen; eine Vermutung, die einem wohl kommen kann, wenn man bedenkt, wie Goethe an unserer Eckermannstelle seiner jüngeren Jahre gedenkt, und wie er eine Dichtung hätte schreiben mögen, die aber nicht von solchem Umfange sein sollte, wie Manzonis Roman.

Wir lesen in der „Italienischen Reise" (Bologna, den 19. Oktober 1786): „Von Cento herüber wollte ich meine Arbeit an Iphigenia fortsetzen, aber was geschah: der Geist führte mir das Argument der Iphigenia von Delphi vor die Seele, und ich mußte es ausbilden. So kurz als möglich sei es hier verzeichnet:

Elektra, in gewisser Hoffnung, daß Orest das Bild der Taurischen Diana nach Delphi bringen werde, erscheint in dem Tempel des Apoll und widmet die grausame Axt, die so viel Unheil in Pelops Hause angerichtet, als schließliches Sühnopfer dem Gotte. Zu ihr tritt, leider, einer der Griechen und erzählt, wie er Orest und Pylades nach Tauris begleitet, die beiden Freunde zum Tode führen sehen und sich glücklich gerettet. Die leidenschaftliche Elektra kennt sich selbst nicht und weiß nicht, ob sie gegen Götter oder Menschen ihre Wut richten soll. Indessen sind Iphigenia, Orest und Pylades gleichfalls zu Delphi angekommen. Iphigeniens heilige Ruhe kontrastiert gar merkwürdig mit Elektrens irdischer Leidenschaft, als die beiden Gestalten wechselseitig unerkannt zusammentreffen. Der entflohene Grieche erblickt Iphigenien, erkennt die Priesterin, welche die Freunde geopfert, und entdeckt es Elektren. Diese ist im Be-

griff, mit demselbigen Beil, welches sie dem Altar wieder entreißt, Iphigenien zu ermorden, als eine glückliche Wendung dieses letzte schreckliche Übel von Geschwistern abwendet. Wenn diese Szene gelingt, so ist nicht leicht etwas Größeres und Rührenderes auf dem Theater gesehen worden. Wo soll man aber Hände und Zeit hernehmen, wenn auch der Geist willig wäre!"

In der gleichen Weise berichtet Goethe in dem Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein (Sophienausg., Weimar, III. Abt., Bd. 1, S. 304) unter dem 18. Oktober: „Heut früh hatt ich das Glück, von Cento herüberfahrend, zwischen Schlaf und Wachen den Plan zur Iphigenie auf Delphi rein zu finden. Es gibt einen fünften Akt und eine Wiedererkennung, dergleichen nicht viel sollen aufzuweisen sein. Ich habe selbst darüber geweint wie ein Kind, und an der Behandlung soll man, hoff ich, das Tramontane erkennen." Das Gemeinsame der beiden von uns zitierten und aneinander gerückten Stellen über Manzonis Roman und über Iphigenie ist die hohe poetische Einschätzung der Auflösung von Furcht in Rührung. Was Goethe über Iphigenie in Delphi äußert, erläutert das Stoffliche, was unter dieser Auflösung näher zu verstehen sei; die zuerst beigebrachte Kritik Manzonis aber beschreibt, inwiefern diese bestimmte stoffliche Wirkung zu künstlerischer Wirkung gelangt, gibt also die ästhetische Theorie dazu. So ergänzen sie sich gegenseitig.

Unmittelbar klar ist, in welcher Weise Goethe in der Delphischen Iphigenie die Furcht des Zuschauers in Rührung verwandeln wollte. Haben wir in peinvollster Furcht für die vom Schicksal wie zum Verderben Erlesenen erzittert, so lange wir Zeuge sind, wie der entsetzlichste und ungerechteste Schwesternmord das schon

so nahe gerückte Glück des Wiederfindens jäh zu vernichten droht, so werden wir uns der Rührung nicht enthalten können, wo uns der Dichter teilnehmen läßt an eben dem schon verloren geglaubten Glück der Geschwister, als durch die Wiedererkenntnis jenes letzte, grausigste Verhängnis von ihnen weicht: Ein Wiedererkennen also und infolgedessen ein Umschlagen von Unglück in Glück: *Ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἐκ δυστυχίας εἰς εὐτυχίαν*, wie Aristoteles sagen würde.

Es ist das Verdienst von Johannes Vahlen („Aristoteles und Goethe". Sitz.-Ber. d. Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. Wien 1873. Bd. 75 S. 220 ff.), die übereinstimmende Wertung: gerade in dieser Weise den dramatischen Konflikt zu schürzen und zu lösen, — für Aristoteles und Goethe aufgezeigt zu haben.

Zunächst beschränkt Aristoteles die tragischen Handlungen auf solche, die zwischen Freunden und Verwandten stattfinden (c. 14 p. 1453 b. 15 sq.), wo also nach Goethe unsere Furcht nicht nur Angst, sondern zugleich auch Bangigkeit ist, denn hier werden die Personen nicht nur von einer physischen Gefahr, sondern auch von einem moralischen Übel bedroht. Die beabsichtigte, unselige Tat kann geschehen oder vereitelt werden und beides, indem die Helden entweder einander kennen oder in Unkenntnis über ihre Verwandtschaft sind[1]). Von den sich so ergebenden vier Möglichkeiten ist diejenige als untragisch auszuscheiden, wo jemand wissentlich im Begriff ist die ihm nahestehende Person zu töten, es dann aber doch nicht tut (c. 14 p. 1453 b. 37). Besser ist es, wenn jemand wissend, wen er töten will, es trotzdem

[1]) *Ἢ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας* (c. 14, p. 1453 b. 36).

wirklich ausführt. Die dritte Stelle nimmt dann der Fall ein, wo jemand, ohne zu wissen, wen er vor sich hat, den Mord begeht. Das vorzüglichste endlich ist es, wenn jemand unwissend die unselige Tat begehen will, — doch, bevor er sie ausgeführt hat, erkennt, wen er im Begriff stand, zu töten (*κράτιστον δὲ τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι᾽ ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι*, p. 1454 a. 4 und 1453 b. 34). Eben dieser Fall sollte in Goethes Iphigenie auf Delphi eintreten. Das ist die Peripetie von Furcht in Rührung.

Beides sind zunächst inhaltliche, pathologische Affekte, welche dann aber der Anlaß zu ästhetischer „Bewunderung" werden, wenn wir sehen, wie vortrefflich der Dichter sie dargestellt habe. Nun ist es freilich richtig, daß die Rührung sanfter als die Furcht ist; weshalb aber Goethe dieser Auflösung den Vorzug gegeben hat, ist dennoch nicht das Moment moralischer Versöhnung, sondern kompositionellen Ausgleiches; sie ist für ihn von rein ästhetischer, künstlerischer Bedeutung, wie ja ihre Wirkung auch keine moralische Bewunderung, etwa der Gerechtigkeit des Schicksals ist, sondern eine Bewunderung des Künstlers. Doch haben wir hierüber erst in dem nächsten Aufsatz zu handeln und müssen jetzt fragen, inwiefern wir die Ausführungen Goethes über die Iphigenie in Delphi und über Manzoni zusammenfassen dürfen.

Aus der Vergegenwärtigung des Ganges der Handlung in den Verlobten werden wir sehen, daß hier kein Wiedererkennen sich unwissentlich befehdender Verwandter vorliegt, daß es sich also nicht um eine Auflösung von Bangigkeit, sondern von Angst in Rührung handelt, wie dies ja Goethe auch selbst sagt. Das Gemeinsame aber ist, daß auch hier die Gefahren stets

bis aufs höchste gespannt werden, um dann aus Unglück in Glück umzuschlagen: *Αἱ περιπέτειαι καὶ (sens. explicat. h. e.) τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων* (Rhet. I, 11 p. 1371 b. 10).

Versuchen wir, wie weit wir mit dieser Interpretation des Begriffes „Rührung" in den „Verlobten" kommen. Renzo und Lucia, zwei junge Leute in einem kleinen Orte, nicht weit vom Comer See, stehen am Tage vor ihrer Hochzeit, da wird plötzlich von den Bravi Don Rodrigos, eines benachbarten Landedelmannes, der sich Luciens bemächtigen will, dem Pfarrer bei Androhung von Todesgefahr verboten, die Trauung zu vollziehen. Der schwache Mann gehorcht, und alle Versuche der Verlobten, doch ihr Ziel zu erreichen, mißglücken, alle Hoffnungen betrügen sich: Das Recht gebeugt unter den Händen eines ungetreuen Hüters; der fromme Einspruch, den Cristoforo, ein ehrwürdiger Kapuzinerpater, für die Bedrängten einlegt, wird von dem Tyrannen schroff zurückgewiesen[1]). Dieser schickt vielmehr seine Häscher aus, um Lucia mit Gewalt in seine Hände zu bekommen. Der warnende Bote vom Kapuzinerkloster kann nur zu spät noch im Hause der Bedrohten eintreffen, doch ein glücklicher Zufall rettete die Liebenden. Kurz bevor die Bravi unter dem Schutze der Nacht in ihre Wohnung eindrangen, waren Renzo und Lucia fortgegangen, ob es ihnen gelingen möchte, den Pfarrer zu überlisten zur Vollziehung der Trauung. Unterdessen langte Menico, der Botschaft bringende Knabe, vom Kloster bei Luciens Hause an, wo er nun den verruchten Einbrechern zitternd in die Hände fällt, — als mit einem Male die Sturmglocke ertönt, so daß hastig die Räuber

[1]) *Tante sorprese dolorose, tanti tentativi andati a vuoto, tante speranze deluse* (cap. 7).

ablassen, nur auf ihre eigene Rettung bedacht[1]). Die Glocke hatte der Sakristan gezogen infolge der Hilferufe des Pfarrers, der sich eben von Renzo und Lucia befreien wollte, die damit auch diesen Versuch aufgeben mußten, und nun, zurückkehrend, doch noch ihren Verfolgern zum Opfer gefallen wären, wenn nicht gerade jetzt Menico sie erreicht hätte[2]). — Lucia fand mit ihrer Mutter durch Vermittelung des Paters Cristoforo in einem Kloster zu Monza Aufnahme und Schutz; Renzo wandte sich nach Mailand. Dort hatte an dem Tage seiner Ankunft eine schon seit längerer Zeit herrschende Hungersnot das unvernünftige Volk zu zwecklosem, wildem Aufstand verführt. Eine sinnlose Menge bestürmt das Haus des Verwalters der Lebensmittel, um ihn zu ermorden. Tor und Mauer schon drohen zu fallen, — doch die Gnade des Himmels läßt gerade durch das eigene heftige Hinzudrängen den großen Haufen sein Zerstörungswerk selbst behindern, so daß ein Trupp Soldaten noch zur Hilfe anlangen kann. Dieser indessen wagt nichts auszurichten; nur entfesselter toben die Unverständigen, und immer höher steigt die Gefahr für den Unglücklichen. Da empört es sich in Renzo, so daß er die Ruchlosen durch Vorstellungen zu beschwichtigen sucht; aber sofort wendet sich deren Wut nun gegen ihn, und Renzo wäre ihr nicht entronnen, wenn nicht zur rechten Zeit *(a tempo)* das Herbeischleppen einer Leiter die Aufmerksamkeit von ihm gelenkt hätte. — Damit aber scheint der Untergang des Verwalters gewiß zu sein, — als plötzlich eine Bewegung entsteht und ein Ruf erschallt: Ferrer, der Groß-

---

[1]) *Il garzoncello trema come una foglia; ma, tutt' a un tratto, si fa sentir quel primo tocco di campana* (cap. 8).

[2]) *„A casa, a casa," diceva Renzo. E s' avviavano; ma arriva Menico di corsa, e, ancor tutto tremante, dice: „indietro, indietro!"* (l. c.)

kanzler, kommt[1]). Diesem gelingt es, den Verwalter zu erretten, womit denn eine Folge der spannendsten Peripetien von Unglück in Glück, von Furcht in Rührung geschlossen ist. Nur zu jenem Zwecke hatte der Verfasser die Gestalt des Verwalters in seinen Roman eingeführt. Darum, nachdem er ihn bis in das schützende Kastell begleitet hat, tut Manzoni oder sein fingierter Gewährsmann seiner nicht mehr Erwähnung. „*Dopo, di aver accompagnato il pover' uomo in castello, non fa più menzione dei fatti suoi,*" schließt das dreizehnte Kapitel.

Während infolge dieses Tumultes die Regierung sich zur Milde gezwungen sah, wollte sie, eben als wirksame Folie zu dieser, doch auch einen kleinen Schrecken nicht unversucht lassen. Deshalb war sie darauf bedacht, sich eines passenden Aufrührers zu bemächtigen, und schickte Häscher aus. So mußte sich wenigstens einer von diesen unter der Menge befinden, bei der auch Renzo eifrig mitschwatzte, und ebenfalls nicht mit Reformplänen zurückhielt. Kaum hatte daher einer der Späher auch nur vier Worte von Renzos Predigt gehört, so hatte er sich den unerfahrenen und stadtunkundigen Landmann als geeignetes Opfer ersehen[2]). Heimlich fängt man ihn am nächsten Morgen, legt ihm Knebel an und ist schon auf dem Wege zum Gefängnis, als Renzo von der Menge wieder befreit wird und nach Bergamo entkommt.

Inzwischen war die Regierung wieder mächtig geworden und ließ Renzo als offenkundigen Schurken verfolgen. Das Gerücht hiervon drang durch die Schaffnerin

---

[1]) *Tutt' a un tratto, un movimento straordinario . . ., una voce si sparge, viene avanti di bocca in bocca: „Ferrer! Ferrer!"* (cap. 13).

[2]) *Udito quattro parole di quella predica di Renzo, il bracco gli aveva fatto tosto assegnamento addosso* (cap. 15).

des Klosters auch zu Lucien und ihrer Mutter. Diese wollte dem fremden Weibe zwar nicht sagen, wie nahe ihnen der Angeschuldigte stünde, nahm ihn aber als einen stillen, jungen Menschen in Schutz, der hoffentlich den Mailändern entkommen sei. „Entkommen, so sagen sie alle," antwortete die Schaffnerin, „aber wenn sie ihn kriegen, euren stillen, jungen Menschen . . . . ." Hier wurde zum guten Glück die Schaffnerin abgerufen und ging, so daß das unselige Wort den Frauen erspart blieb [1]).

Gegen das Kloster vermochte Don Rodrigo allein nichts auszurichten, und so mußte er, wenn auch widerwillig, den entsetzlichen Ungenannten *(l'innominato)*, den berüchtigtsten und stärksten Tyrannen, den er selbst fürchtete, um Hilfe angehen. Diesem gelang es mit List und Gewalt, Lucia aus dem Kloster in sein unheimliches Schloß zu schleppen, von wo er sie Rodrigo ausliefern wollte. Allein gerade dadurch, daß die Verfolgung Luciens aus den Händen eines schon großen Bösewichts in die des bei weitem ruchlosesten und mächtigsten von ihnen überging, wodurch Gefahr und Angst aufs höchste gespannt waren, sollte für sie die Rettung entstehen. Denn eben das Unmaß von Greuel und Willkür hatte im Herzen des Ungenannten einen Abscheu vor sich selbst aufkeimen lassen, der gerade jetzt über ihn Macht und Sieg gewann: er bereut sein Leben und seine letzte Tat und gibt die mit der Verzweiflung ringende Lucia frei. — Doch dieses Wunder [2]) war ihr nur um das schwerste Opfer zuteil geworden: sie hatte sich in ihrer

---

[1]) *„Scappato, lo dicon tutti; ma se c'incappa, il vostro giovine quieto . . ." Qui per buona sorte la fattora fu chiamata e partì* (cap. 18).

[2]) ***Miracolo:*** *e a dir vero non gli poteva convenire altro nome* (cap. 24).

höchsten Not an die Madonna gewandt und ihr gelobt, Jungfrau zu bleiben und auf immer ihrem armen Geliebten zu entsagen[1]). So trat neben den weltlichen Gewalten noch die himmlische wie eine Mauer hemmend zwischen die beiden Liebenden.

Und in der Tat scheint es, als habe hier der Dichter zum letzten Male unsere Angst in Rührung auflösen wollen und dieses Mittel, diese Methode könnte man sagen, jetzt abgeschlossen, nach der er seine Erzählung aufs spannendste bisher fortgeführt hatte. Lucia findet Aufnahme in Mailand bei einem Ehepaare, dessen ausführliche, episodische Schilderung Manzoni nicht noch weiter verfolgen zu wollen erklärt, „umsomehr, als wir noch eine gute Strecke zu durchlaufen haben, ohne auch nur einem unserer Helden zu begegnen, und eine noch längere, ehe wir diejenigen wiederfinden, für deren Schicksal sich der Leser gewiß am meisten interessiert" [2]). Nach diesen Worten beginnt dann der Dichter seine Vorführung der Seuche, die der Teuerung gefolgt war. Die hatten beide lange gehaust, und endlich waren mit der neuen Ernte Not und Krankheit schon fast gewichen, — da erhebt sich eine neue furchtbare Geißel[3]). Das war der mantuanische Erbfolgekrieg mit seinem Eingreifen Richelieus und der meist deutschen Söldnerheere, die aus dem gleichzeitig tobenden dreißigjährigen Kriege über die Alpen gedrungen waren und das Mai-

---

[1]) *Rimaner vergine, rinunzio per sempre a quel mio poveretto* (cap. 21).

[2]) *Tanto più che ne abbiamo un buon tratto da percorrere, senza incontrare alcuno dei nostri personaggi, e un più lungo ancora, prima di trovar quelli ai di cui successi certamente il lettore s'interessa di più* (cap. 27).

[3]) *Colla messe finalmente cessò la carestia. La mortalità era in sul finire, quand ecco un nuovo flagello* (cap. 28).

ländische Gebiet zu durchziehen hatten. „Indessen waren diese Schrecken noch nicht vorüber, als ein neuer hinzukam“ [1]). Damit hebt das große, grausige Bild der von den deutschen Truppen eingeschleppten Pest an, von dem Manzoni selbst schreibt, daß es dabei nicht nur seine Absicht gewesen ist, den Stand der Dinge, in die unsere Helden mit verwickelt sind, darzustellen, sondern zugleich auch ein Stück vaterländischer Geschichte vorzuführen, das man mehr zu rühmen als zu kennen pflege [2]). Die Folge aller dieser Notstände berichtet Manzoni mit reichlichen historischen Details und gelehrten Anmerkungen [3]), um schließlich abzubrechen: daß er jene Begegnisse während der Pest, die seiner Erzählung noch

---

1) *Nè però questi terrori erano cessati, che* un nuovo *ne sopravvenne* (cap. 30).

2) *In questo racconto il nostro fine non è, a dir vero, soltanto di rappresentar lo stato delle cose nel quale verranno a trovarsi i nostri personaggi; ma insieme di far conoscere* un tratto di storia patria *più famoso che conosciuto* (cap. 31 init.).

3) Nicht ganz klar ist es, wenn Eckermann (23. Juli) Goethe sagen läßt: „Manzoni hatte als Historiker zu großen Respekt vor der Realität. Dies macht ihm schon bei seinen dramatischen Werken zu schaffen, wo er sich jedoch dadurch hilft, daß er den überflüssigen geschichtlichen Stoff als Noten beigibt. In diesem Falle aber hat er sich nicht so zu helfen gewußt und sich von dem historischen Vorrat nicht trennen können.“ Die Originalausgabe des Manzonischen Romans ist mir nicht zur Hand; da aber z. B. bereits die Ausgabe *per Giuseppe Formigli, Firenze 1831,* dergleichen Noten enthält, so scheint jene Bemerkung auf einem Versehen (Goethes oder Eckermanns?) zu beruhen.

Wer Vergnügen an destruktiver Kritik findet, wird übrigens in Eckermann noch immer reichliche Beute erjagen. So ist es z. B. gleich an unserer Stelle (18. Juli) doch fraglich, ob Goethe wirklich gesagt hat: „Ich will nun hinterher den besten Roman von Walter Scott lesen, etwa den Waverley, den ich noch nicht kenne.“

fehlten, einer anderen Schrift vorbehalten —, und jetzt endlich zu seinen Helden zurückkehren wolle[1]).

In der ganzen Schilderung von Hungersnot, Krieg und Pest ist nirgend etwas von der Rührung in dem obigen Sinne zu finden; wohl aber werden wir häufig genug in anderer Weise in Rührung versetzt. So, wenn wir sehen, wie zahllose kleine Kinder umkommen, da ihre Mütter von der Seuche fortgerafft sind, oder wenn uns der Dichter jenes antike, mitleidsvolle Motiv vorführt: den Säugling an der Brust der toten Mutter[2]). Sollte sich nun auf diese und so viele andere Szenen der Ausspruch Goethes von der Rührung und Bewunderung, in die uns der Dichter versetze, nicht auch beziehen, wodurch dann unsere Interpretation hinfällig würde?

Allein Goethe war, als er dies Gespräch mit Eckermann führte, in seiner Lektüre noch gar nicht bis zur Schilderung der Pest vorgeschritten, und als er dann nach einigen Tagen (den 23. Juli 1827) wirklich so weit gelesen hatte, da überliefert uns Eckermann doch ein sehr anderes Urteil von ihm über diesen Teil unseres Romans: „Ich sagte Ihnen doch neulich," begann Goethe, „daß unserm Dichter in diesem Roman der Historiker zu gute käme; jetzt aber im dritten Bande finde ich, daß der Historiker dem Poeten einen bösen Streich spielt, indem Herr Manzoni mit einemmal den Rock des Poeten auszieht und eine ganze Weile als nackter Historiker dasteht. Und zwar geschieht dieses bei einer

---

[1]) *Riserbando però ad un altro scritto la narrazione di quelli casi che rimangono della nostra narrazione, torneremo ora finalmente ai nostri personaggi* (cap. 32 extr.).

[2]) *Il cadavere d' una donna . . . Aveva al petto un bambino, che piangendo chiedeva la poppa* (cap. 28). — *Aristidis Thebani opera (h. e. tabula): ad matris morientis mammam adrepens infans* (Plinius nat. hist. 35, 98).

Beschreibung von Krieg, Hungersnot und Pestilenz, welche Dinge schon an sich widerwärtiger Art sind[1]) und die nun durch das umständliche Detail einer trockenen, chronikenhaften Schilderung unerträglich werden.“ Wir sehen, daß, sobald Manzoni aufgehört hat, den Leser durch eine Peripetie von Unglück in Glück zu rühren, nach Goethe auch die Bewunderung aufhört.

Eduard von Bülow, der vortreffliche Übersetzer unseres Romans, schreibt in seiner Vorrede vom Jahre 1837: Wohl ein jeder wird „die Verlobten gegen Goethe verteidigen, wo er meint, Manzoni habe bei der Beschreibung von Krieg, Hungersnot und Pestilenz den Poeten ausgezogen und sich als nackten Historiker hingestellt, und wo er von einem Übersetzer verlangt, er müsse die Beschreibung der ersteren um einen guten Teil, die der letzteren um zwei Dritteile zusammenschmelzen. Wie rätselhaft es auch klingen mag, daß gerade Goethe also über diese meisterhafte, aus einem Gusse bestehende, wie nach eigener erlebter Anschauung gearbeitete Beschreibung der Pest urteilen muß: es ist doch so!“ Uns wird jetzt Goethes Urteil über die Darstellung der Pest nicht mehr so „rätselhaft klingen“, denn wir begreifen, daß gerade weil ihm der Gang der Handlung durch eine fast ununterbrochene Folge von Peripetien (die *πρᾶξις πεπλεγμένη μετὰ περιπετείας*) den ungeheueren ästhetischen Genuß bereitete, ihm die, wenn auch „aus einem Gusse bestehende“, so doch ohne Peripetie einfach fortschreitende Schilderung der Pest (die *μίμησις πράξεως ἁπλῆς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας* cp. 10 init.) chronikenhaft vorkam: „Die Komposition der besten Tragödie“, sagt auch Aristoteles, „ist nicht einfach, sondern zusammengesetzt.“ (*Δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι*

[1]) Vgl. unten S. 74.

τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην c. 13, p. 1452 b. 31).

Zudem, die Erzählung der Pest mag an sich noch so einheitlich sein, im Zusammenhang des Ganzen, d. h. für das Schicksal der Helden des Romans ist vieles, wie Manzoni ja doch selbst zugibt, nicht erforderlich; und eben dadurch ist der Roman als Ganzes nicht einheitlich. Auch hier hat Goethe ganz in Aristoteles' Sinne geurteilt. Dieser unterscheidet in der Poetik außer der einfachen Handlung, die ohne Peripetie fortschreitet, und der zusammengesetzten, die mit einer solchen stattfindet, — drittens die in schlechtem Sinne episodenhafte Handlung (*μῦθον ἐπεισοδιώδην* c. 9, p. 1451 b. 34)[1]). Jene beiden erfüllen die unerläßliche Forderung der Einheitlichkeit (*πρᾶξις τελεία*); d. h. alles in ihnen Enthaltene ist einem Gesamtzweck (*τέλος*) des Ganzen unterworfen; die dritte aber ist tadelnswert, weil sie hiergegen verstößt, denn sie führt Ereignisse vor, die für das Ganze nicht notwendig, die nacheinander (*τάδε μετὰ τάδε*), aber nicht wegeneinander (*τάδε διὰ τάδε* cap. 10 extr.) da sind. Die Schilderung der Pest nun ist für sich zwar eine einfache, aber doch einheitliche Schilderung (da sie, wenn auch ohne Peripetie, so doch auf den einen Gesamtzweck der Nachahmung einer Pestepidemie angelegt ist); im Zusammenhang des Ganzen, für den Zweck des Gesamtromans ist sie episodenhaft, denn sie enthält mehr, als wir für das Schicksal der Helden unseres Romans wissen müßten. Aristoteles tadelt die eigentlich episodenhaften Erzählungen und erklärt, schlechte Dichter machten sie aus Unfähigkeit, gute aber der Kri-

[1]) Daß es für Aristoteles freilich auch nicht tadelnswerte Episoden gibt, zeigt c. 17, p. 1455 b. 15; — c. 23, p. 1459 a. 35; — c. 26, p. 1462 b. 8.

tiker wegen, indem sie die Handlung über ihren inneren Gehalt (*παρὰ τὴν δύναμιν* p. 1451 b. 38) ausweiteten. — Manzoni ist ein ausgezeichneter Dichter, der nicht aus Unfähigkeit so gegen die Gesetze der Komposition gefehlt haben kann, der aber, wenn auch nicht aus Rücksicht auf das kritische Publikum (*διὰ τοὺς ὑποκριτάς* b. 37), so doch um dem patriotischen Publikum, wie Manzoni selbst sagt: „ein Stück vaterländischer Geschichte vorzuführen", also als Historiker, die Einheit des Ganzen unterbrochen hat.

„Man sollte kaum begreifen", läßt Eckermann Goethe fortfahren, „wie ein Dichter, wie Manzoni, der eine so bewunderungswürdige Komposition zu machen versteht, nur einen Augenblick gegen die Poesie hat fehlen können. Doch die Sache ist einfach; sie ist diese.

„Manzoni ist ein geborener Poet, so wie Schiller einer war. Doch unsere Zeit ist so schlecht, daß dem Dichter im umgebenden menschlichen Leben keine brauchbare Natur mehr begegnet. Um sich nun aufzuerbauen, griff Schiller zu zwei großen Dingen: zur Philosophie und Geschichte; Manzoni zur Geschichte allein. Schillers „Wallenstein" ist so groß, daß in seiner Art zum zweitenmal nicht etwas Ähnliches vorhanden ist; aber Sie werden finden, daß eben diese beiden gewaltigen Hilfen, die Geschichte und Philosophie, dem Werke an verschiedenen Teilen im Wege sind und seinen reinen poetischen Succeß hindern. So leidet Manzoni durch ein Übergewicht der Geschichte". Auch diesen Fehler, wo der Dichter seinen Stoff nicht als Künstler, sondern als Historiker behandelt, hat Aristoteles ebenfalls schon erkannt und das Fehlerhafte desselben auseinandergesetzt. Zunächst freilich könnte es scheinen, daß ihm zufolge der mit dem Leben der beiden Hauptthelden des Romans nicht im Zusammen-

hang stehende Teil der Pestdarstellung doch nicht als episodenhaft zu verurteilen wäre, da Aristoteles ausdrücklich hervorhebt, daß die Einheit der Handlung nicht auf der Einheit der Person beruhe: Einem Menschen widerfahren die ins Uferlose mannigfaltigsten und untereinander in gar keinem Zusammenhang stehenden Schicksale, wie er auch zahllose einzelne Handlungen ausführt, die doch eine einheitliche Handlung nicht ergeben [1]). Allein daraus folgt nur, daß der Dichter eben seine Aufgabe noch nicht erfüllt hat, wenn er glaubt, der Forderung nach Einheit der Handlung Genüge getan zu haben, wenn er eine Person in den Mittelpunkt der Dichtung stellt. Das ist lediglich die notwendige Voraussetzung für die Einheit der Handlung [2]). Der Fehler Manzonis ist nicht, daß er etwa die Einheitlichkeit der Personen verletzt hätte, sondern daß er den Gang der Handlung zerstreut hat. Denn in unserem Roman beruht die Einheit der Handlung auf der Auftürmung und Beseitigung der Hindernisse, die sich den *promessi sposi* in den Weg stellen und sie hindern, ihre *promessa* einzulösen und *sposi uniti* zu werden. Darum fällt in der Tat jene lange Folge von Einzelszenen der Seuche, die nicht in das Schicksal Renzos und Lucias eingreifen, aus dem Verbande heraus. Denn an dem Aufbau und Verlauf des Ganzen würde nichts zu ändern sein, wenn sie fortgelassen würden. Eben dies aber ist es, was nach

---

[1]) *Μῦθος δ᾿ ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἑνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις* (cap. 8 init.).

[2]) Dementsprechend urteilte Goethe, daß ein Übersetzer die Schilderungen der Pest usw. soweit zusammenschmelzen müsse, „daß nur so viel übrig bleibt, als nötig ist, um die handelnden Personen darin zu verflechten“ (23. Juli).

Aristoteles die Einheit der Handlung aufhebt[1]) und eine derartige Dichtung den „gewöhnlichen Geschichtsdarstellungen" gleichsetzt[2]). Der Historiker ist an die einzelnen Tatsachen gebunden und hat sie vorzuführen, gleichgültig, ob sie eine geschlossene Einheit bilden oder nicht; der Künstler dagegen, dessen Aufgabe es ja nicht ist, das wirklich Geschehene, sondern das Mögliche darzustellen, kann dies nur durch eine einheitlich geschlossene Handlung glaubhaft, illusionskräftig (*πιθανόν* p. 1451 b. 16) machen, bei der eines aus dem anderen mit Notwendigkeit oder doch Wahrscheinlichkeit hervorgeht[3]); denn

[1]) *Χρὴ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε ἀφαιρουμένου τινὸς μέρους διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστὶν* (c. 8 extr.).

[2]) *Ὁμοία ἱστορίαις ταῖς συνήθεσι*, c. 23, p. 1459 a. 21 [vgl. hinter seiner Ausgabe der Poetik: Vahlen, mantissa adnot. gram. (ed. III. Lips. 1885) pag. 237]. — Daß übrigens die historischen Darstellungen für gewöhnlich (*ἱστορίαι αἱ συνήθεις*) in dieser Weise verfahren, ist dem Aristoteles kein Vorwurf für die Geschichtsschreiber, wie es einer für die Dichter ist, die auch für gewöhnlich ihre Stoffe in dieser Weise behandeln (*σχεδὸν οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι*, p. 1459 a. 29). Denn hier hängt nichts von der Kunst der Darstellung des Historikers ab. Er muß so schildern, der Natur der Ereignisse gemäß (*ὑπ' ἀνάγκης τῶν γενομένων*, cf. p. 1459 a. 22), und nur wenige Geschehnisse (*τῶν γενομένων ἔνια*, c. 9, p. 1451 b. 30) sind derart, daß sie zugleich auch den künstlerischen Anforderungen genügen, d. h., daß sie einen gemeinsamen Zweck erkennen lassen und nicht nur in zufälligem, äußerlichem Bezuge zueinander stehen (*ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα*, p. 1459 a. 24). So schildert Herodot z. B. die Gleichzeitigkeit der Schlachten der Griechen bei Salamis gegen die Perser und in Sizilien gegen die Karthager ohne Beziehung aufeinander (*ὡς συνέβη*, VII, 166; *οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος*, p. 1459 a. 25); dagegen die Gleichzeitigkeit der Schlachten bei Platää und Mykale unter dem Gesichtspunkt eines göttlichen Zweckes (*τὰ θεῖα τῶν πρηγμάτων*, IX, 100).

[3]) *Οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον* (Poet. c. 9, p. 1451 a. 36).

wir sind unserer Natur nach stets auf eine vollendete Einheit gerichtet[1]). Nur was sich einheitlich begrenzt, ist uns wirklich verständlich, während was dem Mannigfaltigen nachgeht und sich ihm überläßt, ins Uferlose zerfließt[2]). Wie sehr aber die Manzonische Pestbeschreibung der Vorwurf des Grenzenlosen (*ἄπειρον*) trifft, zeigen dessen eigene (schon oben S. 66 zitierten) Worte: *Riserbiamo ad un altro scritto la narrazione di quelli casi che rimangono della nostra narrazione.*

Wie man aber auch über eine vorzunehmende Kürzung urteilen mag, so viel ist sicher, daß Goethe nicht gemeint hat, jede Art von Rührung reiße uns zur Bewunderung hin, sondern jene ganz bestimmte; und hierfür haben wir dann die letzte Bestätigung noch in Goethes ausdrücklicher Erklärung, daß „doch, sobald die Personen des Romans wieder auftreten, der Poet in voller Glorie wieder dasteht und uns wieder zu der gewohnten Bewunderung nötigt". Denn die gewohnte Bewunderung fließt wieder aus der gewohnten Weise her, in der Manzoni unsere Furcht in Rührung auflöst. In demselben Moment, wo der Dichter Renzo und Lucia von neuem in seine Erzählung einführt, erfahren wir, daß zwar Renzo die Pest überstanden und jetzt dieser Gefahr entronnen ist. Aber Lucia? „Was war in der Zeit aus ihr geworden, in der es gleichsam eine Ausnahme war, zu leben? Wenn sie nur noch lebt! Ach, wenn

[1]) *Τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν* (Rhet. III, 9, p. 1409 b. 31).

[2]) *Διὰ τί ποτε τῶν ἱστοριῶν ἥδιον ἀκούομεν τῶν περὶ ἓν συνεστηκυιῶν ἢ τῶν περὶ πολλὰ πραγματευομένων; ἢ* (*modeste affirmat.* Bonitz, Index Aristot. s. v.) *διότι τοῖς γνωριμωτέροις μᾶλλον προσέχομεν καὶ ἥδιον αὐτῶν ἀκούομεν. γνωριμώτερον δέ ἐστι τὸ ὡρισμένον τοῦ ἀορίστου. τὸ μὲν οὖν ἓν ὥρισται, τὰ δὲ πολλὰ τοῦ ἀπείρου μετέχει* (Probl. 18, 9, p. 917 b. 8).

sie nur noch lebt!" [1]) ruft Renzo aus, und nachdem er genesen ist, geht er trotz der Gefahr, die ihm von seiten der Regierung droht, nach Mailand, um seine Geliebte zu suchen. Er kommt an das Haus, wo sie gewohnt hatte, und erfährt, daß sie, von der Pest befallen, ins Lazarett gebracht worden, dessen Entsetzlichkeit zu schildern Manzoni seine ganze gewaltige Kraft aufbietet. Doch der Dichter genügt sich noch nicht, daß er uns die Gewißheit von Luciens Krankheit gibt, was ja fast ihren sicheren Tod bedeutet; auch Renzo selbst drohte die höchste Gefahr. Denn gerade als er den Türklopfer von Luciens Hause geschlagen hatte, wurde er von einem hexenhaften alten Weibe als Pestsalber verschrieen. Eilends kommt die abergläubische Menge herbeigestürzt, ihn zu töten, wie sie auch andere unselige Unschuldige in gleichem Wahne erschlagen hatte. Da in der letzten Not springt Renzo mitten auf einen Totenkarren und vertraut sich dem Schutze der pestverbreitenden Leichen und ihren Führern, den schuftigen Monatti, an. — Lucia im Lazarett. Wird er sie dort noch finden, wo täglich 16000 Kranke ihr elendes Dasein führen und unablässig die Toten herausgeschleppt und neue Kranke hineingetragen werden? Hoffnung auf Hoffnung zerrinnt, und doch, — wie durch ein Wunder findet er sie, genesen. Der alte heilige Mönch Cristoforo, der ihr ganzes Vertrauen besitzt, befreit Lucia von ihrem Gelübde, und sie und Renzo werden endlich ein glückliches Paar. — Und führen fortan ein so glückliches Leben, daß, „wenn ich es zu erzählen hätte, man sich zu Tode langweilen würde" [2]).

[1]) *Che sarebbe di lei, in quel tempo che il vivere era come una eccezione. Purchè sia viva! Ah ch' ella sia viva!* (cap. 33.)

[2]) *Fu da quel punto in poi una vita delle più placide, delle più felici, delle più invidiabili; talchè, se l' avessi a contare, vi seccherebbe a morte* (cap. 37).

Haben wir somit erkannt, daß Goethe nur diejenigen Teile des Manzonischen Romans lobt, in denen sich diese bestimmte Rührung findet, so könnte doch fraglich erscheinen, ob Goethe die Darstellung von Krieg, Hungersnot und Pestilenz nicht bereits auch deswegen getadelt hätte, weil diese „Dinge schon an sich widerwärtiger Art sind“ (s. S. 67 oben). Allein Manzoni hat nicht nur in der von Goethe abgelehnten ersten Hälfte des Pestberichtes die widerwärtigsten und schauerlichsten Begegnisse vorgeführt, er hat vielmehr gerade für den Teil seiner Schilderung, wo Renzo und Lucia wieder auftreten, die schrecklichsten Szenen vorbehalten: die Totenstille der Stadt, die nur unterbrochen wird von dem Rasseln der grauenerregenden Totenkarren, dem Rufen der Monatti zur Warnung für den Vorübergehenden, wenn sie Leichen und Kranke transportieren; dem Geheul der Wahnsinnigen; — jenes tränenlose, junge Weib, das ihren weißgekleideten Liebling zu dem Unflat der anderen eklen Leichen auf den Wagen legen muß und auf den Abend die Totenträger für sich selbst und ihr letztes Kleines bestellt usw.[1]). Wenn Goethe das alles gelten läßt, so ist klar, daß er diese entsetzlichen Dinge nicht überhaupt verurteilt, weil sie „schon an sich widerwärtiger Art“ wären, sondern nur, wenn man sie für sich, als hätten sie Selbstzweck, erzählt, anstatt sie nur als ein notwendiges Mittel zum Zwecke des Ganzen in dieses hineinzuarbeiten. Nicht alle Schreckenszenen im Roman sind aufzulösen, sondern nur von den Haupthelden soll das Verderben abgewandt werden, damit ihr

[1]) „Man hat mit allem Rechte von Manzoni gesagt, daß er ein großer Dichter sein würde, auch wenn er nichts als die alleinige Episode von der Mutter mit dem toten Kinde in der Schilderung der Pest geschrieben hätte.“ (E. v. Bülow a. O.)

Leiden sich weiterspinne und wieder zum Fortissimo anschwellen könne. Denn auch bei diesen soll nicht aus inhaltlichen, stofflichen Rücksichten unsere Rührung eine Abmilderung der Furcht sein, sondern ein Umschlagen, eine Peripetie aus der rein künstlerischen Forderung eines möglichst lebhaften Wechsels der Gefühlserregungen.

Jenes wäre eine Rührseligkeit, wie sie den sogenannten Rührstücken eigen ist. Aber Goethe hatte schon früher, in seiner Besprechung der 1820 erschienenen Tragödie „Il conte di Carmagnola" von Manzoni ausgeführt: „Männlicher Ernst und Klarheit walten stets zusammen, und wir mögen daher seine Arbeit gern klassisch nennen. Der Dichter verschmähe fernerhin die gemeine Rührung und arbeite nur auf diejenige hin, die uns beim Anschauen des Erhabenen überrascht"; und als jetzt Eckermann bei Goethes Lob unseres Romans fragte: „sind auch Spuren von Sentimentalität in ihm?" da antwortete Goethe: „Durchaus nicht. Er hat Sentiment, aber er ist ohne alle Sentimentalität; die Zustände sind männlich und rein empfunden."

Ist es uns gelungen, aufzuzeigen, in welchem Sinne Goethe das Wort Rührung für Manzonis Roman gebraucht, so werden wir sehen, daß sich die gleiche Bedeutung auch auf die anderen Stücke anwenden läßt, die Goethe in diesem Zusammenhang erwähnt, wenn er auch nur von Manzoni ausdrücklich die Auflösung der Furcht in Rührung erwähnt. Zunächst weist Goethe auf seine eigene Ballade „Der Gott und die Bajadere" hin: Mahadöh war auf die Erde herabgestiegen, und ihm gegenüber empfindet die Bajadere zum ersten Male wirkliche, innige Liebe. Doch der Gott will sie prüfen, darum bereitet er ihr nach der kurzen Lust Einer Nacht Entsetzen

und grimmige Pein. An ihrer Seite findet sie den Geliebten tot, er wird den Flammen übergeben, mit erbarmungsloser Rede wollen ihr die Priester wehren, ihm nach den Tod zu suchen, und mehren so noch ihre Herzensqualen. Da springt sie in tiefster Verzweiflung mit ausgestreckten Armen in den heißen Tod.

— Doch der Götterjüngling hebet
Aus der Flamme sich empor,
Und in seinen Armen schwebet
Die Geliebte mit hervor.

So gibt sich Mahadöh als Gott zu erkennen, und zugleich findet eine Peripetie vom tiefsten Unglück zur höchsten Seligkeit im Schicksale der Bajadere statt, wodurch sich unsere Angst in Rührung verwandelt.

Das Gleiche findet dann in der Weberschen Oper „Der Freischütz" statt, bei der es uns gestattet ist, von der Musik abzusehen und uns nur an die Dichtung von Kind zu halten. Sagte doch Goethe später einmal zu Eckermann (Bd. II, 9. Okt. 1828): „Wäre der ‚Freischütz' kein so gutes Sujet, so hätte die Musik zu tun gehabt, der Oper den Zulauf der Menge zu verschaffen, wie es nun der Fall ist, und man sollte daher dem Herrn Kind auch einige Ehre erzeigen[1])." Im „Freischütz" also steigt unsere Furcht für den jungen Jägerburschen Max, der sich dazu verführen läßt, die Hilfe Samiels anzurufen, so weit, daß „es in der Szene der Wolfsschlucht nicht einmal bei der Angst bleibt, sondern eine totale Ver-

[1]) Der Umstand, daß auch der Text der Musik ebenbürtig ist, wurde der Grund der späteren eifersüchtigen Trennung des Dichters und des Komponisten. — Grillparzer, Werke XV, 199—203 (herausg. von Necker), tadelte den „Freischütz" aufs schärfste, weil Kind die Dichtung nicht der Musik untergeordnet hat, wie dies am mustergültigsten im „Don Juan" vorliegt, und „Weber allerdings ein poetischer Kopf, aber kein Musiker ist".

nichtung in allen erfolgt, die es sehen.“ (21. Juli 1827.) Gleichwohl nimmt die Oper eine Wendung und endigt sich mit einer lebhaften Peripetie der Furcht in Rührung, mit dem Tode Kaspars, des Verführers und der Errettung des Helden und seiner Braut.

Wenn Goethe dann jenes Erregen von Furcht, und offenbar auch deren Auflösung in Rührung „in jedem guten Stücke und zwar bei der Verwickelung“ (*πρᾶξις πεπλεγμένη*), ja sogar in den „Sieben Mädchen in Uniform“ findet, „indem wir doch immer nicht wissen können, wie der Spaß für die guten Dinger abläuft“, so kann uns auch dies einfältige Angelysche Vaudeville zur Bestätigung dienen, daß es sich hier für Goethe lediglich um eine Frage künstlerischer Komposition und nicht um Moralitäten handelt. — Die „Galeerensklaven“, die er noch nennt, kenne ich nicht.

Haben alle bisher erwähnten Stücke ein Umschlagen von Unglück in Glück zum Inhalt gehabt, so findet sich doch unter den von Goethe hier zitierten Dichtungen auch eine, wo gerade das Umgekehrte statt hat: „Die Wahlverwandtschaften“. Wenn es richtig ist, daß Goethe die Auflösung von Furcht in Rührung nur insofern verlangt, daß jedes Dichtwerk sich in einem klaren Aufbau und in künstlerischer Weise schließen und vollenden soll, so daß wir uns von der pathologischen Wirkung zur Bewunderung der künstlerischen Leistung erheben, — so wird der Glückswechsel zum Besseren zwar die Regel, nicht aber unbedingt notwendig sein. Dieser Übergang von dem stofflichen Ergriffenwerden, von den pathologischen Leiden zur freien Bewunderung des Kunstwerkes als solchen, dadurch, daß wir den Produktions-, den Schöpfungsakt des Künstlers nachschaffen, — das ist für Goethe die wahre Katharsis. Katharsis ist die „aus-

söhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird. In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht oder, unter Einwirkung einer günstigen Gottheit, durch ein Surrogat gelöst werden, wie im Falle Agamemnons, genug, eine Sühnung, eine Lösung ist zum Schluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll. Diese Lösung aber, durch einen günstigen, gewünschten Ausgang bewirkt, nähert sich schon der Mittelgattung; dagegen im Lustspiel gewöhnlich zu Entwirrung aller Verlegenheiten, welche ganz eigentlich das Geringere von Furcht und Hoffnung sind, die Heirat eintritt, die, wenn sie auch das Leben nicht abschließt, doch darin einen bedeutenden und bedenklichen Abschnitt macht". (Nachlese zu Aristoteles Poetik.)

Waren Manzonis Roman und das Gedicht „Der Gott und die Bajadere", wie auch der „Freischütz" Beispiele der Mittelgattung; die „Sieben Mädchen in Uniform" aber ein solches für die Lösung im Lustspiel, so sind die Wahlverwandtschaften eben ein Beispiel der tragischen Katharsis. Vgl. Goethe an Zelter, d. 29. Jan. 1830 (Briefwechsel. Herausg. von Riemer. Berlin 1834. Bd. V, 381).

Wir haben in der vorliegenden Abhandlung gesehen, daß es für Goethe kein fremder, sondern ein rein künstlerischer Gesichtspunkt (die Bewunderung der Komposition) gewesen ist, nach dem die Behandlung des Stoffes (d. h. die Auflösung von Furcht in Rührung) sich zu richten hat. Wie nun aber dieser Übergang vom pathologischen Affekt zum ästhetischen Genuß, diese Katharsis, die auf der Einsicht in die künstlerische Produktion beruht, sich vollzieht, das an der Hand Goethes zu betrachten, soll die Aufgabe unserer nächsten Untersuchung werden.

Illusion und Katharsis.

Die Natur freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und anderen zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. Wer ihr zutraulich folgt, den drückt sie wie ein Kind an ihr Herz.

Goethe.

Erstes Kapitel.

Der Illusionismus in Goethes Ästhetik.

In der vorhergehenden Untersuchung haben wir zwei Äußerungen Goethes aneinander gerückt: diejenige über Manzonis Verlobte und einige andere neuere Dichtungen, und die über seinen eigenen Plan einer Iphigenie in Delphi. Beiden Äußerungen gemeinsam ist das Moment der Rührung, das Goethe an allen diesen Dichtungen hervorhob. Was er über seinen eigenen Entwurf zur Iphigenie ausgeführt, brachte uns das Verständnis dafür, was er inhaltlich, „stofflich" unter Auflösung von Furcht, Angst und Bangigkeit in Rührung verstanden hat; wir haben (nach dem, was schon oben S. 57 gesagt worden) nunmehr an der Hand seines Urteils über Manzoni zu untersuchen, worin er die ästhetische Wirkung dieser Auflösung erblickt hat. Zu diesem Zwecke müssen wir aus den oben S. 53 ff. zitierten Bemerkungen Goethes über die *Promessi sposi* die betreffenden Worte noch einmal besonders herausheben.

Zunächst erklärt Goethe: der Grund, weshalb Manzoni die Angst in Rührung auflöse, sei, daß er uns dadurch zur „Bewunderung" führe: der „Kenner", derjenige also, der dem Kunstwerk gegenüber das rechte Verhalten beobachte, von ihm das volle Verständnis besitze, gebe sich einmal ganz der großen inhaltlichen, stofflichen Wirkung hin, indem er von Furcht und Rührung ergriffen

werde, dann aber überwältige ihn die Bewunderung für die künstlerische Einsicht und Darstellungsgabe, wodurch es dem Dichter gelungen ist, seinen Inhalt so zu gestalten, daß er uns eben zur tiefsten Mitleidenschaft hinzureißen und uns durch die von ihm gewollten Empfindungen zu führen vermag. In dem mächtigen Hin- und Herwogen unseres Gemütes nun, das bald in den inhaltlichen Affekt selbst, bald in die Bewunderung für dessen künstlerische Komposition „fällt“, besteht nach Goethe der wahre künstlerische Genuß. „Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen Wirkungen gar nicht herauskommt. Ich dächte, höher könnte man es nicht treiben.“ Es muß also zu dem inhaltlichen Mitempfinden, zu Furcht und Rührung, welche Gefühle „stoffartig und in jedem Leser entstehen“, noch die Bewunderung für die künstlerische Behandlung hinzukommen; denn „die Bewunderung entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden. — Was sagen Sie zu dieser Ästhetik?“ Ja, Goethe mißt selber dieser theoretischen Einsicht eine so hohe Bedeutung bei, daß er fortfährt: wäre er jünger, so würde er geradezu nach dieser Theorie ein neues Dichtwerk schreiben.

Gleichermaßen nun wie in der Poesie die ästhetische „Bewunderung“ nach Goethe nicht auf dem Inhalt, sondern auf der Darstellung beruht, gründet sich ihm zufolge auch in der bildenden Kunst der ästhetische Genuß nicht auf den Inhalt, sondern auf die Bewunderung der Kunst als solcher. So schreibt Goethe von Tizians *Santa conversazione* in der Pinakothek des Vaticans (Burckhardt,

Cicerone II,[8] 848 g), deren dargestellte Personen nur einer zauberhaften, himmlischen Lichtvision dienen: „Wir fragen nicht nach wie und warum, wir lassen es geschehen und bewundern die unschätzbare Kunst". (Italien. Reise: Rom, d. 3. Nov. 1786.)

Wie deutlich uns solche Ausführungen aber auch zu sprechen scheinen, so können wir doch nicht umhin, darauf hinzuweisen, welcher Verständnislosigkeit die theoretischen Lehren Goethes sollten ausgesetzt sein. Dabei wollen wir noch von anderen Zeugnissen absehen: aus jener zuerst angeführten Stelle aus Eckermann aber mußte doch erhellen, daß Goethe mit klaren Worten eine auf rein künstlerische Bewunderung gerichtete Theorie (mag man sie nun Illusionstheorie oder anders nennen) ausgesprochen und als Grundprinzip der Ästhetik dargetan hat. Und dennoch, so oft man diese Äußerungen Goethes auch gelesen, zitiert und besprochen hat, ihre tiefe Wahrheit ist fast ebensooft nicht begriffen worden; nicht einmal von dem Berichterstatter Eckermann selbst. So erzählt dieser in der Einleitung zu seinen Gesprächen mit Goethe, wie Körners Gedichte „›Leyer und Schwert‹ nicht verfehlten, auch ihn zur Bewunderung hinzureißen"; aber was für eine „Bewunderung" hat Eckermann dabei im Sinne? „Man hat", heißt es bei ihm an dieser Stelle, „viel von der künstlerischen Wirkung eines Gedichtes gesprochen und sie sehr hoch gestellt; mir aber will erscheinen, daß die stoffartige die eigentlich mächtige sei, worauf alles ankomme." Hat Eckermann Goethe so wenig verstanden, oder wollte er hier — sehr zur Unzeit — seine Selbständigkeit wahren?

Um jedoch jeden Zweifel über Goethes eigene Anschauungen zu heben, erinnern wir noch an seinen Auf-

satz „Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt" (in: Über Italien, Fragmente eines Reisejournals). Wie „die Alten keine Frau das Theater betreten ließen", führt hier Goethe aus, so „ist derselbe Fall noch in dem neueren Rom". Nun „ist so viel zum Tadel jenes römischen Herkommens gesagt worden, daß es wohl erlaubt sein möchte, auch etwas zu seinem Lobe zu sagen". Freilich „was die Nebenrollen betrifft, so sind sie meist nicht zum besten besetzt", allein auch „aus den Hauptstädten anderer Reiche muß man oft bittere Klage über die Ungeschicklichkeit der dritten und vierten Schauspieler und über die dadurch gänzlich gestörte *Illusion* vernehmen". Von den ersten römischen Schauspielern aber ist nicht zu leugnen, daß sie in der Darstellung von Frauenrollen mit Glück „sich ihres eigenen Geschlechts so viel als möglich zu *entäußern* suchen". Im römischen Theater „fühlte ich ein mir noch unbekanntes Vergnügen; ich dachte der Ursache nach und glaube sie darin gefunden zu haben: daß bei einer solchen Vorstellung der *Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst* immer lebhaft blieb, und durch das geschickte Spiel nur eine Art von *selbstbewußter Illusion* hervorgebracht wurde". Denn es „entsteht ein doppelter Reiz daher, daß die Personen keine Frauenzimmer *sind*, sondern Frauenzimmer *vorstellen*. Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen *studiert; er spielt nicht sich selbst*, sondern eine dritte und eigentlich *fremde* Natur. Wir *lernen*[1]) diese dadurch nur *desto besser kennen*, weil sie jemand *beobachtet*, jemand *überdacht* hat, und uns

---

[1]) Es ist also ein *μανθάνειν*, worüber vgl. oben S. 43.

nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache dargestellt wird," d. h. nicht der Inhalt als solcher, sondern das Resultat künstlerischen Nachdenkens und Nachahmens des Inhalts uns vor Augen tritt.

Es würde schwer sein, die ästhetische Illusionstheorie deutlicher und klarer auszusprechen, als sie Goethe an dieser Stelle in Worte gefaßt hat, wo er selber den ästhetischen Akt eine „selbstbewußte Illusion" nennt. Indessen wollen wir noch die Worte Serlos in „Wilhelm Meisters Lehrjahren (V, 7)" anfügen, welche jene zuletzt zitierten Worte über die Forderung, welche die Illusionsästhetik an den Schauspieler stellt, näher ausführen: „Selten tut einer mehr, als sich mit Selbstgefälligkeit an die Stelle des Helden setzen, ohne sich im mindesten zu bekümmern, ob ihn auch jemand dafür halten werde. Aber mit Lebhaftigkeit zu umfassen, was sich der Autor beim Stück gedacht hat, was man von seiner Individualität hingeben müsse, um einer Rolle genug zu tun, wie man durch eigene Überzeugung, man sei ein ganz anderer Mensch, den Zuschauer gleichfalls zur Überzeugung hinreiße, wie man, durch eine innere Wahrheit der Darstellungskraft, diese Bretter in Tempel, die Pappen in Wälder verwandelt, ist wenigen gegeben. Diese innere Stärke des Geistes, wodurch allein der Zuschauer getäuscht wird, diese erlogene Wahrheit, die ganz allein Wirkung hervorbringt, wodurch ganz allein die Illusion erzielt wird, wer hat davon einen Begriff?"

In den theoretischen Aphorismen der vorliegenden Studie haben wir (S. 29f., S. 41) darauf hingewiesen, wie die Illusionsästhetik recht eigentlich der idealistischen Kunst gerecht wird. Es ist interessant, daß sie sich auch Goethe gerade an einem italienischen Roman und an der

römischen, der Antike gemäßen Schauspielkunst entwickelt hat. In unserem Schlußkapitel werden wir sehen, daß Goethe dann auch für seine eigene Produktion diese ästhetischen Maximen erst auf seiner italienischen Reise gewonnen hat. Wenn der künstlerische Genuß darauf beruht, daß wir uns des Kunstvollen der Schöpfung als solcher bewußt werden, und daß wir beobachten, wie vortrefflich ein Künstler seinen Stoff zu gestalten wußte, oder wie ein Schauspieler sich und den Zuschauer ganz in Illusion zu versetzen vermag, so ist dieses Hingelenktwerden auf die Bewunderung gerade des künstlerischen Bemeisterns offenbar dann am stärksten, wenn es sich um einen Stoff handelt, der uns ohne die Macht der Kunst in seiner unmittelbaren Wirklichkeit abstößt, so daß wir nicht bei seiner Betrachtung verweilen können. Je entsetzlicher oder abstoßender eine Erscheinung oder ein Tun ist, desto intensiver werden wir uns der Kunst bewußt, die uns das Verweilen bei einem solchen Anblick zum Vergnügen macht. Zugleich aber erkennen wir, daß, wenn wir wirklich den Inhalt in seiner ganzen Kraft ohne idealisierende inhaltliche Verflachung: das ganze tragische Entsetzen, das volle aristophanisch Burleske festhalten wollen, sich die Kunstmittel umsomehr von der Wirklichkeit, der Realität trennen müssen oder (dasselbe nur positiv gesagt) um so idealistischer sein müssen. Und ebenso sehen wir, daß auch umgekehrt gerade eine solche Kunst, die sich idealistischer Darstellungsmittel bedient, viel krasseren Inhalt darzustellen vermag und demgemäß viel umfassender sein kann als eine Kunstrichtung, die auf realistische Übereinstimmung von Vorbild und Abbild gerichtet ist. Aus diesem Grunde ist es auch möglich, von Männern solche weibliche Charaktere im Theater dargestellt zu sehen, die, von Frauen

gespielt, wegen ihrer „unmittelbaren Wahrheit empören" würden. So schreibt Goethe in dem erwähnten Aufsatz über die Frauenrollen auf dem römischen Theater von der Aufführung eines Goldonischen Stückes: „Die letzten Szenen, von einem Frauenzimmer gespielt, werden immer beleidigen. Der Ausdruck jener unbezwinglichen Kälte, jener süßen Empfindung der Rache, der übermütigen Schadenfreude, werden uns in der unmittelbaren Wahrheit empören. Auf dem römischen Theater dagegen war es nicht die lieblose Kälte, der weibliche Übermut selbst, die Vorstellung erinnerte nur daran. Man klatschte dem Jüngling Beifall mit frohem Mute zu und war ergötzt, daß er die gefährlichen Eigenschaften des geliebten Geschlechts so gut gekannt"; denn „man empfand hier das Vergnügen, nicht die Sache selbst, sondern ihre Nachahmung zu sehen, nicht durch Natur, sondern durch Kunst unterhalten zu werden". Man mag darüber streiten, ob Goethe recht hat, wenn er meint, dergleichen weibliche Charaktere von Frauen selbst gespielt, wirkten zu sehr als Natur, so daß der Kunstgenuß vereitelt werde. Theoretisch von Interesse ist nicht der bestimmte einzelne Fall, sondern der Gesichtspunkt selbst, aus dem Goethe dies Urteil gefällt, und dieser Gesichtspunkt ist ebenso richtig, wie er auch ganz der Illusionstheorie entstammt.

Die theoretische Einleitung unseres Heftes hat uns ferner gezeigt, daß der ästhetische Akt kein bloßer Wechsel zwischen den Vorstellungsreihen: Natur und Kunst, kein bloßes Hin- und Herpendeln, kein bloßes Hin- und Herfallen zwischen beiden Vorstellungen ist. Diese werden vielmehr zueinander in Beziehung gesetzt. Es ist kein willkürliches Verweilen bald bei der

einen bald bei der anderen Vorstellungsreihe, sondern sie müssen zusammenstimmen, zusammenpassen. Solches Zusammengehen von Vorstellungen ist ein In-eins-setzen beider, oder mit anderen Worten: ein Urteilen (s. oben S. 12, 1), wodurch von der Naturvorstellung als Subjekt, d. h. von dem zugrunde liegenden Stoff oder Inhalt das Kunstwerk selbst prädiziert wird. Dabei handelt es sich freilich nicht um ein Urteilen in abstrakten Vorstellungen, sondern in konkretem Phantasieerleben, so daß uns ein solches Urteil, das sich in einem Kunstwerk abschließt, nicht durch das rein Gedanken- und Verstandesmäßige überzeugt, das ihm innewohnt, sondern durch seine packende Illusionskraft. Demgemäß es auch nicht danach geprüft und beurteilt wird, ob es einem logisch-methodischen Denken Genüge tut, sondern ob es einen ästhetisch-empfänglichen Sinn in seinen Bann zu zwingen vermag. Nicht an die wissenschaftliche Methodenlehre sind die einzelnen Künste gebunden, sondern jede von ihnen ist ihrer bestimmten Kunsttheorie und -technik unterworfen. Vgl. oben S. 9f., 15f.

In welcher Weise, so müssen wir also fragen, glaubt nun Goethe diese beiden Vorstellungen, den dargestellten Inhalt und die darstellende Form miteinander verbunden, miteinander in Beziehung gesetzt? Um dies zu beantworten, haben wir zu beachten, daß Goethe nicht von einem Wechsel zwischen dem inhaltlichen, „pathologischen“ Affekt und dem Kunstwerk als solchem spricht, sondern von einem Hin- und Herfallen zwischen jenem Affekt, d. h. zwischen der Vorstellung von der Wirklichkeit und zwischen „der Bewunderung, der Einsicht wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm“. Die Einsicht darein also, wie der Künstler beim Schaffen, beim Produzieren seiner Dichtung, seines

Bildes usw. zu Werke geht, d. h. das Nachschaffen macht den Kern des spezifisch ästhetischen Genusses aus. Denn wir haben nicht das Kunstwerk als solches, als bloßen Inhalt vor uns, sondern den Inhalt, insofern er künstlerisch „beobachtet, überdacht" ist; und indem wir diesem Beobachten und Überdenken des Inhaltes an der Hand des Kunstwerkes nachfolgen, „lernen wir ihn besser kennen". Aber „freilich die ganze Kunstfreude der Menge besteht nur darin, daß sie das Nachgebildete mit dem Urbilde vergleichbar findet". (Ital. Reise, d. 5. April 1787.)

Indessen erblickt man den ästhetischen Genuß nicht darin, daß man sich vom inhaltlichen Interesse erhebt und dem Verständnis und der Bewunderung für die Begabung und die Überlegung zuwendet, womit der Künstler eine, wenigstens relativ verworrene Natur hat anschaulich machen können, sondern erfreut man sich an einem Kunstwerk lediglich seiner bloßen Naturähnlichkeit, so sieht man in den notwendigen Veränderungen, die ein Künstler zum Zwecke der Darstellung an der Natur vornehmen muß, nur ein notwendiges Übel. Dann genießt man also, streng genommen, nur die Eine Vorstellungsreihe der Natur, als solle das Kunstwerk mit dem Naturgebilde identisch sein und man wird leicht Forderungen erheben, die in der Natur selbst gültig, doch nicht auf die Darstellung derselben, auf die Naturillusion übertragen werden dürfen. Der Zuschauer muß sich bewußt bleiben, daß die Welt, die ihm das Kunstwerk darstellt, nicht dieselbe ist, in der er selbst wirklich lebt. Daher muß, so sehr auch immer das Publikum von einem Kunstwerk, etwa einer theatralischen Aufführung gepackt werden mag, dies natürliche Interesse doch immer hinter das rein künstlerische zurücktreten. In diesem Sinne

schließt Goethe seine Besprechung der manzonischen Tragödie *Il conte di Carmagnola,* ohne doch diese selbst treffen zu wollen: „Der Hauptirrtum, woraus die eingebildete Notwendigkeit der beiden, nunmehr beseitigten Theatereinheiten entsprang, entwickelte sich aus dem, übrigens löblichen, lebhaften Anteil, den der Zuschauer an der Bühne nimmt, nur versieht er es darin, daß er, der unten ganz still sitzt, sich einbildet, er habe auch oben zu schaffen, daher sich denn die da droben ebensowenig vom Flecke rühren, und zu ihrem Tun und Handeln nicht mehr Zeit brauchen sollen, als er zum Schauen und Horchen. Diesen Irrtum muß man ihm benehmen. Bedenke doch der gute Zuschauer, daß die Leutchen da droben mitunter Prügel austeilen, von denen er nichts fühlt, daß, wenn sie sich tot gestochen haben, er ganz gelassen zu Hause sein Abendbrot verzehrt, und daß er ihnen also ebensogut zugestehen könnte sich von Ort zu Ort zu bewegen, nicht weniger auch die Zeit mit Siebenmeilenstiefeln zu überschreiten. Wenn er sich, indem der Vorhang zum erstenmal aufgeht, ganz leicht und willig nach Rom versetzt, warum sollte er nicht Gefälligkeit genug haben, interessante Personen zunächst nach Karthago zu begleiten?“

Der ästhetische Akt besteht also nicht in der bloßen Naturillusion, sondern in dem Verständnis für die geniale Meisterschaft, mit der uns z. B. ein Dramatiker, selbst wenn wir seine Stücke nicht im Theater sehen, sondern nur lesen, einen Natur- oder Weltausschnitt, ja die ganze Welt anschaulich macht. „Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener, beiden ist nichts verborgen; aber wenn des Weltgeists Geschäft ist, Geheimnisse vor, ja oft nach der Tat zu bewahren, so ist es der Sinn des Dichters, das Geheimnis

zu verschwätzen und uns zu Vertrauten zu machen. Der lasterhafte Mächtige, der wohldenkende Beschränkte, der leidenschaftlich Hingerissene, der ruhig Betrachtende, alle tragen ihr Herz in der Hand, oft gegen alle Wahrscheinlichkeit; jedermann ist redsam und redselig. Selbst das Unbelebte drängt sich hinzu, alles spricht mit, die Elemente, Donner und Blitz; wilde Tiere erheben ihre Stimme, oft scheinbar als Gleichnis, aber ein wie das andere Mal, mithandelnd." (Shakesp. u. kein Ende I.) Freilich, dies „Verschwätzen" der Natur muß in einer Weise geschehen, daß der Zuschauer doch ganz unter dem Eindruck wie eines natürlichen Zustandes der Dinge steht; d. h. der Dichter muß den Leser oder Hörer ganz in seine Welt hineinzuziehen verstehen. Denn „nennen wir nun Shakespeare einen der größten Dichter, so gestehen wir zugleich, daß nicht leicht jemand die Welt so gewahrte wie er, daß nicht leicht jemand den Leser in höherem Grade mit in das Bewußtsein der Welt versetzt. Sie wird für uns völlig durchsichtig: wir finden uns auf einmal als Vertraute der Tugend und des Lasters, der Größe, der Kleinheit, des Adels, der Verworfenheit, und dieses alles, ja noch mehr, durch die einfachsten Mittel. Fragen wir aber nach diesen Mitteln, so scheint es, als arbeite er für unsere Augen; aber wir sind getäuscht. Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes". Vielmehr „spricht Shakespeare durchaus an unseren inneren Sinn"; aber „durch diesen belebt sich sogleich die Bilderwelt der Einbildungskraft, und so entspringt eine vollständige Wirkung: eben hier liegt der Grund von jener Täuschung, als begebe sich alles vor unseren Augen". (a. O.)

Weit entfernt also, den ästhetischen Akt in einem bloßen Wechseln des Blickpunktes unserer Aufmerksam-

keit zu sehen, die nur vergleichend zwischen Vorbild und Abbild hin- und hergleitet, erklärt Goethe, daß das kennerhafte künstlerische Genießen darin bestehe, sich von den Mitteln Rechenschaft zu geben, mit welchen es dem schaffenden Künstler gelungen ist, seinem Werke zwar die Überzeugungskraft der Wirklichkeit zu verleihen, zugleich aber auch diese Wirklichkeit selbst einem konkreten, anschaulichen Denken zu unterwerfen und so dem Beschauer verständlich zu machen. Hat nun Goethe dies künstlerische Produzieren, das er doch auf ein Überdenken basiert, als auf der Struktur eines Urteils beruhend erkannt, dessen Subjekt der naturgegebene Inhalt, die stofflichen Empfindungen, Gefühle usw. sind, und dessen Prädikat die im Kunstwerk sich vollendende Fixierung der vom Künstler an seinem Thema hervorgehobenen Momente ist?

Wie der künstlerische Schöpfungsakt — zunächst bei ihm selbst — sich vollzog, hat Goethe uns in dem Aufsatz „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort (1823)“ auseinandergesetzt. Diese Abhandlung knüpft an das „Lehrbuch der Anthropologie (1822)“ von Heinroth an, der damals Professor für psychische Therapie in Leipzig war. „Herr Dr. Heinroth“, schreibt Goethe, „spricht von meinem Wesen und Wirken günstig, ja, er bezeichnet meine Verfahrungsart als eine eigentümliche: daß nämlich mein Denkvermögen gegenständlich sei, womit er aussprechen will: daß mein Denken sich von den Gegenständen nicht sondere; daß die Elemente der Gegenstände, die Anschauungen in dasselbe eingehen und von ihm auf das innigste durchdrungen werden; daß mein Anschauen selbst ein Denken, mein Denken ein Anschauen sei; welchem Verfahren genannter Freund seinen Beifall nicht versagen will. — Was nun von

meinem gegenständlichen Denken gesagt ist, mag ich wohl auch ebenmäßig auf eine gegenständliche Dichtung beziehen.“ Diese Worte sind von der allergrößten Bedeutung im Rahmen der Goetheschen Ästhetik, und wir werden sehen, daß sie den Kern der ästhetischen Illusionstheorie ausmachen; weshalb wir sie auch als Motto an die Spitze unserer Untersuchungen gestellt haben. Zwei Elemente also sind für das wissenschaftliche Denken, wie für das dichterische, künstlerische Schaffen zu unterscheiden: Einerseits die Gegenstände der Erfahrung, und anderseits die inneren Seelenkräfte, durch welche wir eine Erfahrung apperzipieren; das Problem ist: wie können sich jene beiden Bestandteile aller Wirklichkeiten so mit einander verbinden, daß ihr Resultat zugleich natürlich und verständlich ist, d. h., daß es ohne die Natur seines Objektes zu verletzen, doch auch den Anforderungen des Subjekts Genüge tut? „Hiezu wird besonders ein älterer Aufsatz: »Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt« dienlich gefunden werden“ (a. O.), denn wie es die Bemühung der Wissenschaft ist, so ist es auch die Aufgabe der Kunst, ihren Stoff „in einem faßlichen Experiment darzustellen“ (s. unten S. 191). Ausgearbeitet ist diese Abhandlung bereits 1793, doch ebenfalls erst im Jahre 1823 veröffentlicht worden. „Niemand wird leugnen,“ so führt Goethe hier aus, „daß die Erfahrung in allem, was der Mensch unternimmt, den größten Einfluß habe und haben solle, so wenig als man den Seelenkräften, in welchen diese Erfahrungen aufgefaßt, zusammengenommen, geordnet und ausgebildet werden, ihre hohe und gleichsam schöpferisch unabhängige Kraft absprechen wird. Allein, wie diese Erfahrungen zu machen, und wie unsere Kräfte auszubilden und zu

brauchen, das kann weder so allgemein bekannt noch anerkannt sein. Denn beim Übergang von der Erfahrung zum Urteil lauern dem Menschen, gleichsam wie an einem Passe, alle seine inneren Feinde auf, Einbildungskraft, Ungeduld, Vorschnelligkeit, Steifheit und wie die ganze Schar mit ihrem Gefolge heißen mag, alle liegen hier im Hinterhalte und überwältigen auch den stillen, vor allen Leidenschaften gesichert scheinenden Beobachter. Der Mensch erfreut sich nämlich mehr an der Vorstellung als an der Sache, oder wir müssen vielmehr sagen: der Mensch erfreut sich nur einer Sache, insofern er sich dieselbe vorstellt." Goethe also beachtet, daß der Inhalt, der Gegenstand der Erfahrung, über den wir eine klare und anschauliche Vorstellung gewinnen wollen, schon selbst eine Vorstellung (vgl. oben S. 14 fg.), und daß die sich vollziehende weitere Ausbildung derselben ein Urteil ist. Berücksichtigen wir dabei, daß der Dichter selber auf diesen Aufsatz zur Erläuterung dessen verweist, was er gegenständliches Denken und Dichten nennt, so werden wir das sinnlich konkrete, gegenständliche Urteil als das von ihm erkannte Prinzip seiner wissenschaftlichen wie seiner künstlerischen Tätigkeit aussprechen dürfen.

Indem aber schon das, was wir Erfahrung nennen, nicht der Gegenstand selber, sondern unsere Vorstellung von demselben ist, so kann gleich von dem ersten Wahrnehmen an das Beobachten der einzelnen Erscheinungen „nicht sorgfältig, emsig, streng, ja pedantisch genug vorgenommen werden". Nun „ist eine jede Erfahrung ihrer Natur nach als isoliert anzusehen", sie bildet ein bestimmtes Einzelnes, während „der menschliche Geist alles, was außer ihm ist, mit einer ungeheuren Gewalt zu verbinden strebt", er will nach der natürlichen Anlage seiner

„Urteilskraft“ die einzelnen, konkreten Erfahrungen zu allgemeinen Ideen u. dergl. zusammenfassen, unter ein System unterordnen, die „vielen Gegenstände in ein gewisses faßliches Verhältnis bringen, das sie, streng genommen, untereinander nicht haben. Wie finden wir die Verbindung dieser Phänomene, dieser Begebenheiten?“ Der größte Fehler wäre, wenn man eine einzelne Naturbeobachtung, oder doch nur einige wenige, zu einer verallgemeinernden Darstellung mißbrauchen wollte, vielmehr hat man sich ganz an die Einzelerscheinungen zu halten, und diese in allen ihren möglichen Variationen zu studieren und festzuhalten. „Es steht alsdann einem jeden frei, sie nach seiner Art zu verbinden und ein Ganzes daraus zu bilden, das der menschlichen Vorstellungsart überhaupt mehr oder weniger bequem und angenehm sei.“ Doch bleibt das immer ein mehr oder weniger problematisches Geschäft. Sollte daher in dem Streben nach dem Allgemeinen die Phantasie, „die Einbildungskraft ungeduldig manchmal vorauseilen, so gibt die Verfahrungsart selbst die Richtung des Punktes an, wohin sie wieder zurückzukehren hat“: nämlich zur Natur, zur empirischen Beobachtung ihrer einzelnen Phänomene.

Da es uns nach der Konstruktion unseres Vorstellens, unserer Urteilskraft nicht möglich ist, eine einzelne Naturerscheinung, etwa eine menschliche Gestalt, in ihrer ganzen individuellen Bestimmtheit aufzufassen, alle ihre gezählten Haare, alle Farbenfleckchen der Haut usw. im Bewußtsein aufzunehmen und darzustellen; wir vielmehr selbst von der ausgesprochensten Individualität nur einen mehr oder weniger allgemeinen Eindruck gewinnen und wiedergeben können, so entsteht die Frage, wie wir dieses von der Natur unserer Vorstellungsart geforderte allgemeine Bild doch in Übereinstimmung mit dem konkreten Naturvorbild

selbst zu halten vermöchten. Gleichermaßen können wir nicht irgendeinen Ausschnitt der Wirklichkeit in allen seinen bestimmten chemischen und physikalischen Kräftewirkungen und stofflichen Beschaffenheiten unmittelbar begreifen, sondern müssen ihn, um ihn unserem Denken verständlich zu machen, unter allgemeine Naturgesetze bringen. Die Frage nun, wie diese Vermittlung vom konkreten wirklichen Naturphänomen und seiner allgemeinen gesetzlichen Erkenntnis möglich sei, beantwortet Goethe mit dem Hinweis auf das Experiment. Denn das Experiment, der Versuch muß einmal völlig der Natur gemäß eingeleitet werden, da er sonst eben nicht zustande kommen, nicht glücken würde, wie er ja auch durch Naturkräfte selbst geleistet wird. Anderseits aber ist er nicht die in Verstrickung mit anderen wirkenden Naturphänomenen unbewußt schaffende —, sondern eine durchdachte, planvoll geregelte Natur. Jeder einzelne Versuch hellt eine Seite des betreffenden Gegenstandes auf, den viele zusammen dann zu voller Deutlichkeit aufklären, indem eben alle zusammen „gleichsam nur Einen Versuch ausmachen, nur Eine Erfahrung unter den mannigfachsten Ansichten darstellen. Eine solche Erfahrung, die aus mehreren anderen besteht, ist offenbar von einer höheren Art. Die Elemente dieser Erfahrungen der höheren Art, welche viele einzelne Versuche sind, können alsdann von jedem untersucht und geprüft werden, und es ist nicht schwer zu beurteilen, ob die vielen einzelnen Teile durch einen allgemeinen Satz ausgesprochen werden können". (Der Versuch als Vermittler usw.) Einen solchen allgemeinen Satz nennt Goethe ein Urteil, aber auch eine Synthese, Hypothese, Theorie oder Idee.

Wie bereits hervorgehoben, erklärt Goethe die Art seiner wissenschaftlichen und seiner künstlerischen Tätig-

keit für „eben dasselbe Verfahren“, indem „beide sich derselben Urteilskraft unterwerfen“ (Einwirk. d. neuer. Philos.), und indem „sein ganzes Verfahren darauf beruhe“, daß er nicht eher raste, als bis er das Charakteristische, das „Prägnante“ einer Erscheinung gefunden habe. Wie er also die mannigfaltigsten und gewissenhaftesten Versuche, Naturanschauungen und Beobachtungen etwa der Pflanzen zu einer Idee der Pflanzenmetamorphose ausgebildet habe, so habe er sich auch bei seinen künstlerischen Stoffen bemüht, diese ebenfalls ganz ihrer Natur gemäß zur Darstellung zu bringen. Gewisse große poetische Motive habe er im Innern vierzig bis fünfzig Jahre lang immer wieder in neue Formen gegossen, d. h. also zu einer endgültigen künstlerischen Fixierung eine ungeheure Anzahl von Versuchen, Skizzen und Studien verarbeitet. Dabei komme alles darauf an, daß sich die Eindrücke „so tief in den Sinn drücken“, daß man sie durchaus „lebendig im Innern erhalte“. Nun „schien mir der schönste Besitz solche werte Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich dann zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegen reiften.“ (Bedeutende Fördernis usw.)

Die ausführlichen Mitteilungen aus Goethes Selbstbekenntnissen über sein wissenschaftliches und künstlerisches Verfahren haben uns gezeigt, wie sehr er sich bemüht hat, die ausbildende dichterische Urteilstätigkeit möglichst in Übereinstimmung mit der ersten unmittelbaren Naturvorstellung zu halten. Wie aber ist es möglich, daß Goethe diese Behandlungsweise eine gegenständliche nennt, in dem Sinne, daß sich sein ausgestaltendes Kunstschaffen nicht von den Gegenständen trennt, wenn er doch selbst sagt, daß „der

Mensch sich nur einer Sache erfreut, insofern er sich dieselbe vorstellt“ (s. oben S. 94), denn bereits „indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höheren Wert hineinlegt“. (Einleit. in d. Propyl.) Wo Goethe von dieser Frage ausführlicher spricht, gesteht er, daß „Kants Kritik der reinen Vernunft schon längst erschienen war, sie lag aber völlig außerhalb seines Kreises“. „Ich wohnte jedoch,“ fährt Goethe fort, „manchem Gespräch darüber bei, und mit einiger Aufmerksamkeit konnte ich bemerken, daß die alte Hauptfrage sich erneuere, wie viel unser Selbst und wie viel die Außenwelt zu unserem geistigen Dasein beitrage.“ (Einwirkung der neueren Philosophie.) Im Anschluß an Kant hat dann Goethe dieses Problem „zu seinem Hausgebrauch“ zu lösen unternommen. Zwar sagt Goethe selbst (a. O.) von Kants Kritik der reinen Vernunft, insofern er sich im Anschluß an diese seine eigene Vorstellungsweise entwickelte: „Der Eingang war es, der mir gefiel, ins Labyrinth selbst konnt' ich mich nicht wagen“, und daß es ihm demgemäß den Kantischen Schülern gegenüber mit seinen Anschauungen „mehr als einmal begegnete, daß einer oder der andere mit lächelnder Verwunderung zugestand: es sei freilich ein Analogon Kantischer Vorstellungsart, aber ein seltsames“. Dennoch könnte es sich vielleicht zeigen, daß Goethes Ästhetik gerade in dem Maße, als sie sich von Kants Theorie zu einem bloßen Analogon derselben entfernte, sich um so viel mehr dem wahren Erfassen des ästhetischen Aktes genähert hat.

Kant unterscheidet einerseits die bloße Empfindung, die unserer Anschauung erst die sinnlichen Inhalte liefert, und andererseits das eben diese Empfindungsinhalte auffassende und formende Bewußtsein, das den Naturbegriff oder die Erfahrung bildet. Irgendwelche Bestimmungen lassen sich von jener Empfindung nicht geben und auch die Veränderungen, die sie durch das auffassende Bewußtsein der Sinnlichkeit und des Verstandes erleidet, nicht aufzeigen, so daß für Kant gar nicht die Rede sein kann von einem Vergleichen zwischen objektiv gegebenen Gegenständen und einer möglichst objektiv, gegenständlich bleibenden Bearbeitung derselben durch unser Denken. Gerade aber die Gegenständlichkeit, die Anschaulichkeit seiner Denkart, d. h. „bald die Dichtungsgabe, bald der Menschenverstand hinderten“ Goethe, einen so abstrakten Begriff wie die reine Empfindung Kants festzuhalten. Zwar gab er, als ihm die Kritik der reinen Vernunft bekannt geworden, seine „unbewußte Naivetät“ auf und glaubte nicht mehr „er sähe seine Meinungen wirklich vor Augen“; sondern „mochte sich auf diejenige Seite stellen, welche dem Menschen am meisten Ehre macht, und gab allen Freunden vollkommen Beifall, die mit Kant behaupteten: wenn gleich alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung angehe, so entspringe sie darum doch nicht eben alle aus der Erfahrung“. (Einwirkung d. neueren Philos.) Allein diese Erfahrung selbst, die nach Kant aus dem Zusammenwirken von Rezeptivität und Spontaneität entsteht, erscheint Goethen völlig objektiv gegeben. Denn für ihn ist die Erfahrung die unmittelbare Wahrnehmung, die, sorgfältig vollzogen, den Gegenständen selbst durchaus kongruent sein kann, so daß nur die Frage entsteht, wie auch das fernere Durchdenken und Durchforschen der Erfahrung und die Darstellung derselben

möglichst objektiv, gegenständlich bleiben könnten. Nur diese ausbildende Tätigkeit erkannte Goethe als nicht aus der Erfahrung stammend, sondern als umbildende Eigentümlichkeit des menschlichen Bewußtseins. Daraus aber zog Goethe keineswegs den Schluß, daß unsere wissenschaftliche und künstlerische Erkenntnis niemals den objektiv gegebenen Gegenständen selbst konform bleiben können; er folgerte vielmehr, daß er um so sorgfältiger darauf bedacht sein müsse: seine Theorien und Dichtungen ganz im Kontakt mit der Natur, ganz gegenständlich zu halten, so daß er auch nach Kants rigoroseren Anforderungen, doch seine Meinungen, seine Ideen in der Natur wirklich sehen und in seinen Werken darstellen könne.

So ist es denn Goethe nicht gelungen, seinen Ausführungen eine dem Kantischen Kritizismus ebenbürtige Strenge zu verleihen. Vielmehr ist sein Erfahrungsbegriff ganz demjenigen gleich, was Kant unter Erfahrung oder Naturbegriff verstanden hat; nur daß der Philosoph eine erkenntnistheoretische Erklärung desselben zu geben versuchte, die der Dichter vollkommen verfehlt hat. Demzufolge ist bei Goethe gar nicht davon die Rede, wie der Mensch zur Erfahrung komme, sondern wie er die unmittelbare, sinnliche Erfahrung so weit ausbilden könne, daß sie zugleich auch Erkenntnis der zugrunde liegenden allgemeinen „Ideen" werde?

Wie nun Kant (Krit. d. Urt. 2. Aufl. p. XIX fg.) schrieb, daß „zwischen dem Gebiete des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiete des Freiheitsbegriffs, als dem Übersinnlichen, eine unübersehbare Kluft befestigt ist, gleich als ob es so viel verschiedene Welten wären", so sagte auch Goethe (Bedenken und Ergebung), „daß zwischen Idee und Erfahrung eine ge-

wisse Kluft befestigt scheint, die zu überschreiten unsere ganze Kraft sich vergeblich bemüht". Womit gleichbedeutend der Anfang von „Problem und Erwiederung" lautet: „Natürlich System, ein widersprechender Ausdruck". Gleichwohl haben beide versucht, diesen Widerspruch zu überbrücken. Indessen, während für Kant die ästhetische Ausfüllung dieser Kluft darin besteht, daß „Schönheit die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes ist, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird" (S. 61), erklärt Goethe, daß Natur und Kunst zwar keine sittlichen oder überhaupt menschlichen Zwecke zu verwirklichen strebten, daß aber die wahre wissenschaftliche und ästhetische Tätigkeit darin bestände, den eigenen Selbstzweck eines Naturphänomens, der nichts anderes als seine objektive, charakteristische Erscheinung selbst sei, rein aufzufassen und zur Darstellung zu bringen. Denn wenn die Menschen sich der Natur bemächtigen wollen, so sollen sie nicht „die Dinge in bezug auf sich betrachten", sondern „sollen dem Maßstab des Gefallens und Mißfallens ganz entsagen, sie sollen als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen was ist, und nicht, was behagt". Was so z. B. von dem echten Botaniker gilt, wenn er etwa die Idee der Metamorphose zu fixieren sucht, das dürfen wir auch von dem echten Dichter sagen, „ihn soll nicht die Schönheit noch die Nutzbarkeit der Pflanzen rühren, er soll ihre Bildung untersuchen; und wie sie alle von der Natur hervorgelockt und beschienen werden, so soll er mit einem gleichen ruhigen Blicke sie alle ansehen und übersehen, und den Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen, die er beobachtet". (Der Ver-

such als Vermittler usw.) Das ist die „zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht, und dadurch zur eigentlichen Theorie wird." (Üb. Naturwiss. IV.)

Jene Erkenntnis der Naturzwecke aber ist dem Menschen erreichbar, weil ihm das Goethesche „Analogon Kantischer Vorstellungsart", im Gegensatz zu Kant selber, die Fähigkeit eines *intellectus archetypus*, einer „anschauenden Urteilskraft" beilegt, durch die es möglich wird, ein Naturobjekt, nicht nur so wie es von der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung geboten wird, sondern auch in der Form seiner wissenschaftlichen oder künstlerischen Durchdringung, anzuschauen und seine „naturgemäße Darstellung aufzubauen". (Vgl. den kleinen Aufsatz „Anschauende Urteilskraft", der, wie die meisten anderen, in diesem Zusammenhang zitierten Schriftchen in Goethes Werken unter der Rubrik „Zur Naturwissenschaft im allgemeinen" zu stehen pflegt.) So besteht denn die theoretische wie ästhetische Tätigkeit darin, ein Naturphänomen sowohl in der Gestalt einer ersten unmittelbaren Erfahrung als auch in der Form seiner wissenschaftlichen oder künstlerischen Darstellung zu sehen und beide in einer „anschauenden Urteilskraft" zu einer wahrhaften Einheit zu verbinden. Von diesem Wechsel der Aufmerksamkeit, die sich bald zu dem Naturobjekt, bald zu dessen (wissenschaftlicher oder künstlerischer) Darstellung wendet, die beide sich wie „Kern" und „Frucht" zueinander verhalten, — von dieser „Pendelbewegung" unseres Geistes sagt Goethe (Analyse und Synthese), sie sei ihm „wie Aus- und Einatmen" gewesen, „denn hatte ich doch in meinem ganzen Leben, dichtend und beobachtend, synthetisch und dann wieder analytisch verfahren; die Systole und Diastole des

menschlichen Geistes war mir wie ein zweites Atemholen, niemals getrennt, immer pulsierend". (Einwirk. d. neuer. Philos.) Und so erkennen wir in diesen Worten nur andere Ausdrücke wieder für dieselben Gedanken einer Illusionsästhetik, die wir in unserm systematischen Teile in unserer Weise zu formulieren gesucht haben.

In eine erkenntniskritische Beurteilung dieser Goetheschen Theorien dürfen wir hier nicht eintreten, da Goethe ja selbst —, wenn er sich auch an ihm orientiert hat, doch nicht vermocht hat, den erkenntnistheoretischen Standpunkt Kants festzuhalten. Ob die Naturforscher stets auf so völlig anderen Wegen als Goethe gehen werden, wie sie es gegenwärtig tun, und ob sie dabei fruchtbarere Resultate erzielen werden als er, — wer vermag das heute schon zu sagen? Was aber Goethe ausgeführt hat, und worin wir ihm wenigstens im Gebiete der Ästhetik durchaus beistimmen müssen, ist die Anforderung an den Naturforscher und an den Künstler, daß, wenn sie nach Maßgabe ihrer wissenschaftlichen oder künstlerischen Technik sich der Natur bemächtigen wollen, sie doch stets zu einer reinen Beobachtung der Natur zurückkehren sollen, wie diese einem unbefangenen Sinne, „bloß natürlichen aufmerksamen Menschen erscheint"; denn selbst im Gebiete der physikalischen Wissenschaft „findet man, sobald Menschen von scharfen frischen Sinnen auf Gegenstände aufmerksam gemacht werden, sie zu Beobachtungen so geneigt als geschickt. Ich habe dieses oft bemerken können, seitdem ich die Lehre des Lichts und der Farben behandle und mich auch mit Personen, denen solche Beobachtungen sonst fremd sind, von dem, was mich soeben sehr interessiert, unterhalte". (Der Versuch als Vermittler usw.) Diese unmittelbare Erfahrung des

naiven wie des geübten Beobachters ist nach Goethe die objektive Natur, die das inhaltliche Kriterium für die Beurteilung der wissenschaftlichen und der künstlerischen Darstellung bietet.

Streng genommen ist es freilich weder der naive noch der geübte Beobachter, auf dessen Naturanschauung man sich als Kriterium berufen könnte; sondern jeder hat sich selbst als „zur Jury berufen" zu betrachten, denn „man weiß eigentlich das, was man weiß, nur für sich selbst". „Der Mensch an sich selbst, insofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, ist der größte und genaueste physikalische Apparat, den es geben kann, und das ist eben das größte Unheil der neueren Physik, daß man die Experimente gleichsam vom Menschen abgesondert hat, und bloß in dem, was künstliche Instrumente zeigen, die Natur erkennen will." (Üb. Naturwiss. Einzelne Betrachtungen u. Aphorism. III u. IV.) Vgl. uns. system. Teil S. 17 fg.

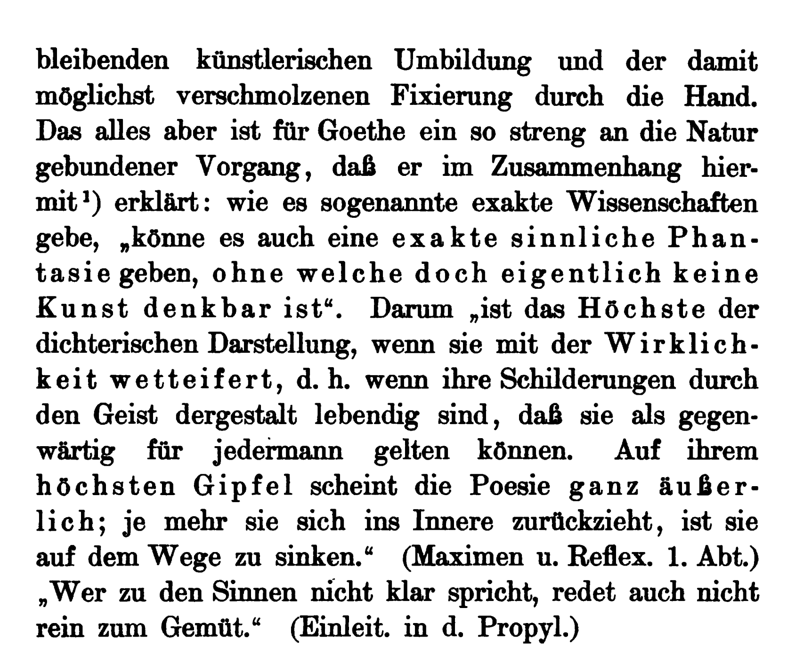
In ähnlicher Weise, wie Goethe das „gegenständliche Dichten", das Heranreifen des dem dichterischen Kunstwerk zugrunde liegenden Kerns der Wirklichkeit zur Form, zur Frucht schildert, — zeigt er den schöpferischen Prozeß in der Seele des bildenden Künstlers auf. Und hier werden von Goethe ganz genau wie von Aristoteles „die Wirkungen der Tätigkeit, welche wir produktive Einbildungskraft nennen, auf körperliche Zustände des Organismus zurückgeführt" (oben S. 40), wobei allerdings nach Goethe die Produktivität, wodurch die Naturanschauung im Innern des Künstlers sich zu einer festen und bestimmten künstlerischen Form „fixiert", ein aus der eigenen Natur des Organs sich von selbst vollziehendes Umbilden ist, während Aristoteles darin „Zerrüttung und

Verwirrung" erblickt. (S. oben S. 40 fg.) Von dieser Unwillkürlichkeit und Absichtslosigkeit des Umbildungsprozesses aber macht für Goethe selbst das freieste Stilisieren, wie die Verwandlung einer natürlichen Blume in eine regelmäßige achtteilige Rosette, keine Ausnahme. So erzählt Goethe (in der Besprechung „Über das Sehen in subjektiver Hinsicht. Von Purkinje 1819") zunächst von sich selbst: „Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander, und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer. — Hier ist die Erscheinung des Nachbildes, Gedächtnis, produktive Einbildungskraft, Begriff und Idee alles auf einmal im Spiel und manifestiert sich in der eigenen Lebendigkeit des Organs mit vollkommener Freiheit ohne Vorsatz und Leitung"; also ohne „bewußte Loslösung von der Natur" (oben S. 39 am Ende).

Während solche freie, aber doch rein natürliche Phantasietätigkeit Goethe selbst indessen nur unter besonderen Bedingungen und nur bei den wenigen Gegenständen gelang, von denen er die reichsten Naturbeobachtungen gesammelt hatte (wie eben in der Botanik aus Anlaß seiner Studien über die Metamorphose der Pflanzen), es ihm auch „unmöglich war, die hervorquellende Schöpfung zu fixieren" (vgl. oben S. 14), wie er es bei seinen dichterischen Bildern vermochte, — „darf hier nun unmittelbar die höhere Betrachtung aller bildenden Kunst eintreten: man sieht deutlicher

ein, was es heißen wolle, daß Dichter und alle eigentlichen Künstler geboren sein müssen. Es muß nämlich ihre innere produktive Kraft jene Nachbilder, die im Organ, in der Erinnerung, in der Einbildungskraft zurückgebliebenen Idole freiwillig ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen und zusammenziehen, um aus flüchtigen Schemen wahrhaft gegenständliche Wesen zu werden. Je größer das Talent, je entschiedener bildet sich gleich anfangs das zu produzierende Bild. Man sehe Zeichnungen von Raphael und Michel Angelo, wo auf der Stelle ein Umriß das, was dargestellt werden soll, vom Grunde loslöst und körperlich einfaßt. Dagegen werden spätere, obgleich treffliche Künstler auf einer Art von Tasten ertappt. Ich besitze eine verdienstvolle Federzeichnung, wo bei Anbetung der Hirten Mutter und Kind, Joseph und die Schäfer, ja Ochs und Esel doppelt und dreifach durcheinander spielen. Doch muß man gestehen, daß ein geistreicher Künstler den verschwebenden Traum so gut als möglich zu fixieren gesucht. Und so wird sich immer die Entschiedenheit des eingeborenen Talents gegen die Velleität eines Dilettanten beweisen. Alles kommt darauf an, das Eigenleben des Auges und der korrespondierenden Finger zu der entschiedensten verbündeten Wirksamkeit heranzusteigern."

So sehen wir, daß für Goethe auch das Schaffen des bildenden Künstlers in nichts anderem besteht als einmal in der genauen und mannigfaltigen Auffassung der Natur selbst; dann aber in der sich unmittelbar anschließenden, aus der bloßen Natur des Organs („dem Eigenleben des Auges, ohne Vorsatz, Wollen und Absicht") folgenden, also völlig „gegenständlich"



bleibenden künstlerischen Umbildung und der damit möglichst verschmolzenen Fixierung durch die Hand. Das alles aber ist für Goethe ein so streng an die Natur gebundener Vorgang, daß er im Zusammenhang hiermit[1]) erklärt: wie es sogenannte exakte Wissenschaften gebe, „könne es auch eine exakte sinnliche Phantasie geben, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist". Darum „ist das Höchste der dichterischen Darstellung, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken." (Maximen u. Reflex. 1. Abt.) „Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt." (Einleit. in d. Propyl.)

Diese völlige „Äußerlichkeit", die Goethe als den „höchsten Gipfel" der Poesie bezeichnet, entwickelt er dann weiter zum Teil im schärfsten Widerspruch gegen die Anschauungen Plotins. In der von Goethe (Maxim. u. Reflex. 6. Abt.) behandelten Stelle führt Plotin (Enn. V, 8 init.)[2]) aus, daß das Einheitliche, rein Geistige die

---

[1]) Dafs die Rezension über Stiedenroth (Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen. Erster Teil 1824), der unsere obige Stelle entnommen ist, mit der voraufgehenden über Purkinje im Zusammenhang steht, sagt Goethe selbst zu Anfang von jener. Beide Aufsätze hat Goethe 1824 veröffentlicht.

[2]) In seinen Erläuterungen hierzu ist Loeper (Goethes Sprüche in Prosa; Berlin, Hempel 1870, S. 142), ein störendes Versehen widerfahren. Denn wenn er von unserer Stelle schreibt, sie sei „nicht der berühmtesten Schrift Plotins »De pulchritudine« entnommen, sondern dessen Enneaden", so ist doch auch die Schrift De pulchritudine nur ein Teil der Enneaden (Enn. I lib. 6), in

höchste Schönheit besitzt, „vollkommener als alles, was nach außen hervortritt (μεῖζον μέντοι καὶ κάλλιον, ἢ ὅσον ἐστὶν ἐν τῷ ἔξω). Hiergegen nun wendet Goethe ein, daß man zwar das einheitliche ordnende Prinzip der Form, das unserem Inneren, unserem Geiste innewohnt, in der künstlerischen Gestaltung zur Anwendung bringen muß, und daß „man es den Idealisten alter und neuer Zeit nicht verargen kann, wenn sie so lebhaft auf seine Beherzigung dringen, — allein wir verkürzen uns an der anderen Seite wieder, wenn wir das Formende in eine vor unserem Sinn verschwindende Einheit zurückdrängen". Denn „wir Menschen sind auf Ausdehnung und Bewegung angewiesen", und die „geistige Form wird keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei". Wann aber diese „Zeugung", diese „Fortpflanzung" eine „wahre" ist, haben wir soeben gesehen: Es muß die Erscheinung, in welcher der Geist in die Natur eintritt, eine der Natur gemäße sein; es muß die gestaltende Form, die unser Geist dem im Kunstwerk dargestellten Gegenstande verleiht, sich aus der natürlichen Organisation unserer Sinne ohne Wollen und Absicht von selbst ergeben. Wo der Künstler freie, willkürliche Gebilde schaffen will, wo er die Natur verläßt, da entschwindet ihm die „exakte sinnliche Phantasie, ohne welche doch eigentlich keine Kunst denkbar ist" (oben S. 107), da hört der künstlerische Geist auf, indem er Form und Boden verliert: „Albrecht Dürern förderte ein höchst inniges, realistisches Anschauen", wo er aber darüber

welche Porphyrius die ganze literarische Hinterlassenschaft Plotins zusammengefaſst und eingeteilt hat.

hinausgeht, da „schadet ihm eine trübe, form- und bodenlose Phantasie“ (Verschied. Einzelne über Kunst: Aphorismen), während doch „selbst das mäßige Talent in Gegenwart der Natur immer [sc. den rechten künstlerischen] Geist hat; deswegen einigermaßen sorgfältige Zeichnungen der Art immer Freude machen“ (a. O.). Indem auf diese Weise die Kunst den Zusammenhang mit der Natur aufrecht erhalten muß, überzeugen wir uns leicht, daß auch „der eigentliche Wert der sogen. Volkslieder der ist, daß ihre Motive unmittelbar von der Natur genommen sind; welches Vorteils sich aber auch der gebildete Dichter bedienen könnte, wenn er es verstünde“. (Maxim. u. Reflex. 1. Abt.)[1])

Den Unterschied der Goetheschen Ästhetik von der Philosophie Plotins aber kann man noch von einer anderen Seite zur Klarheit bringen. Denn während dieser von der Allgemeinheit des Geistigen zu der Besonderheit der Sinnenwelt herabsteigt, „die Form in die Materie hervorschreitend“ an Kraft verlieren läßt (*καὶ γὰρ ὅσῳ ἰὸν εἰς τὴν ὕλην ἐκτέταται, τόσῳ ἀσθενέστερον τοῦ ἐν ἑνὶ μένοντος*), läßt Goethe gerade umgekehrt den Künstler von den einzelnen Erscheinungen der sinnlichen Natur ausgehen und erlegt ihm auf, die innigste Fühlung mit diesen zu bewahren. Das ist auch die „zarte Differenz“, die Goethe von Schiller trennte: „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken

---

[1]) Über das Wort „unmittelbar“ vgl. oben S. 48.

oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“ (Maxim. u. Reflex. 4. Abt.) Denn „was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall“. (Über Naturwissenschaft. Betrachtungen u. Aphorismen IV.)

Wenn Plotin den Künstler auf das allgemeine Geistige als den Quell des Schönen verweist, so darf man ihm zufolge die Künste, die doch die Natur nachahmen, nur deshalb nicht verachten, weil sie „nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt. Die Künste bringen vieles aus sich selbst hervor und fügen andrerseits manches hinzu, was der Natur an Vollkommenheit abgeht. So konnte Phidias den Gott bilden, ob er gleich nichts sinnlich Erblickliches nachahmte, sondern sich einen solchen in den Sinn faßte, wie Zeus selbst erscheinen würde, wenn er unseren Augen begegnen möchte [1].“ — Eben nur darauf hinweisen können wir, wie selbst diese letzten Worte Plotins recht eigentlich im Sinne der Illusionsästhetik gesprochen sind (vgl. oben S. 29 am Ende), und müssen zur Beantwortung der Frage übergehen, inwieweit auch Goethe vom Künstler forderte, er solle das Wesen der Erscheinungen, der Natur nicht nur insoweit darstellen, wie es sich der allgemeinen Anschauung dar-

---

[1]) *Δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται* (sc. *αἱ τέχναι*), *ἀλλ᾽ ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις· εἶτα καὶ ὅτι πολλὰ παρ᾽ αὐτῶν ποιοῦσι, καὶ προστιθέασι δέ, ὅτῳ τι ἐλλείπει, ὡς ἔχουσαι τὸ κάλλος· ἔπειτα ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι᾽ ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.* Die obige Übersetzung steht bei Goethe a. a. O.

bietet, sondern wie es sich erst dem forschenden Erkennen des Naturphilosophen erschließt?

Plato hatte in seinem Staate die Werke des Künstlers einer strengen Aufsicht unterworfen, weil dieser nicht, wie der Fachmann (τεχνικός) in wissenschaftlicher Erkenntnis die verschiedenen Dinge durchforscht und nicht in ihre wahre Natur und Würde eindringt[1]). Plotin erhebt die gleiche Forderung, daß die Kunst das innere Wesen der Phänomene darzustellen habe, allein er hält sich überzeugt, daß dies der große Künstler vermag; während Plato nur spöttisch meint[2]), der Künstler könne solches, obwohl kein τεχνικός für die verschiedenen Gegenstände doch als θεῖος ἀνήρ· θείᾳ μοίρᾳ κατεχόμενος — μηδὲν εἰδώς, wie es am Schluß vom Jon heißt. Aristoteles aber führt mit Recht gegen Plato (worauf wir auch S. 48 fg. hingewiesen haben) aus, daß die Behandlung eines Gegenstandes von seiten des Naturforschers eine andere sei, als die von seiten des Künstlers, daß z. B. in der Darstellung des Pferdes die ästhetische ὀρθότης eine andere sei, als die hippologische (oben S. 49, 1). So nun hat auch Goethe in diesem Punkte Plato aufs heftigste widersprochen. Nach dem platonischen Dialog Jon[3]) soll die Worte der Ilias, wo Nestor seinem Sohne

---

1) Wie auch Goethe in seinem kleinen Aufsatz „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung" hervorhebt. Goethe nimmt in diesem Schriftchen, in dem er gegen Plato polemisiert, den Rhapsoden als Repräsentanten des Künstlers selbst: Mit Recht, denn was Plato hier vom Rhapsoden ausführt, das gilt ihm auch vom Dichter: Ἔγνων οὖν αὖ καὶ περὶ τῶν ποιητῶν ἐν ὀλίγῳ τοῦτο, ὅτι οὐ σοφίᾳ ποιοῖεν, ἃ ποιοῖεν. ἴσασι δὲ οὐδὲν ὧν λέγουσι. (Apol. Socr. c. 7, p. 22 C.)

2) Vgl. Ed. Müller, Gesch. d. Theorie d. Kunst bei den Alten, Bd. I (Breslau 1834.) S. 100 fg.

3) Dabei ist es für unseren Zweck ohne Belang, wie man die

Anweisung gibt, wie beim Rennen das innere Pferd eines Zweispänners umgelenkt werden müsse (*ἐγχριμφθήτω*), ohne daß der Wagen an den Stein anprelle (*λίθου δ' ἀλέασθαι ἐπαυρεῖν* Ψ 340. Jon p. 537 B.), am besten der Berufswagenlenker (*ἡνίοχος*) verstehen, — ob nämlich Homer richtig spreche, oder nicht: *εἴτε ὀρθῶς λέγει Ὅμηρος εἴτε μή*. Hiergegen Goethe: „In diesem Gespräch, wie in anderen Platonischen, fällt die unglaubliche Dummheit einiger Personen auf. Hätte Jon nur einen Schimmer Kenntnis der Poesie gehabt, so würde er auf die alberne Frage des Sokrates: wer den Homer, wenn er von Wagenlenken spricht, besser verstehe, der Wagenführer oder der Rhapsode? keck geantwortet haben: gewiß der Rhapsode, denn der Wagenlenker weiß nur, ob Homer richtig spricht; der einsichtsvolle Rhapsode weiß, ob er gehörig spricht, ob er als Dichter seine Pflicht erfüllt. Zur Beurteilung des epischen Dichters gehört nur Anschauen und Gefühl und nicht eigentlich Kenntnis, obgleich auch ein freier Blick über die Welt und alles was sie betrifft.“ Und indem Goethe auf die Anekdote vom Apelles anspielt[1]), der mit seinem *Ne sutor supra crepidam* dem bornierten Fach-

Frage nach der Echtheit des Jon beantworten mag. Goethe hat sie nicht geleugnet, aber diese Leistung des Plato nicht eben günstig beurteilt: Hier trete nicht der wahre Sokrates auf, sondern „die Maske des Sokrates, denn so darf man jene phantastische Figur wohl nennen, welche Sokrates so wenig als die Aristophanische für sein Ebenbild erkannte“. Es ist demnach nicht richtig, wenn Jacob Bernays (Zwei Abhandl. über d. aristot. Theorie d. Drama; Berlin 1880, S. 82.) das aristotelische *τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους* (poet. c. 1; p. 1447 b 11) übersetzt: „alle die prosaischen Dialoge, in welchen, um mit Goethe zu reden, die ›Maske des Sokrates‹ eine Rolle spielt“. Die „Maske des Sokrates“ spielt vielmehr nur in so schlechten *Σωκρατικοὶ λόγοι* eine Rolle, wie der Jon ist.

[1]) Cf. Plinius, nat. hist. 35, 85.

mann nur nicht gestattete, über seine Sphäre hinauszugreifen, heißt es bei Goethe sogar: „Wir haben in Künsten mehr Fälle, wo nicht einmal der Schuster von der Sohle urteilen darf."

Indem Goethe nicht von der Kunst eine den Technikern genugtuende „Beschreibung" verlangt, fordert er im Gegensatz zu Plato „nicht eigentlich Kenntnis", sondern „nur Anschauen und Gefühl" und einen „freien Blick", der weder durch Mangel noch durch fachmännische Einseitigkeit der Begabung beschränkt ist. Im Unterschied zu Plotin aber erklärt Goethe, daß selbst „in Momenten, wo der anerkannte Dichter sein Talent im höchsten Grade zu zeigen fähig ist, — sich dieser Wirkung des menschlichen Geistes psychologisch nachkommen läßt, ohne daß man nötig hätte, zu Wundern und seltsamen Wirkungen seine Zuflucht zu nehmen". Steht Goethe damit ganz auf aristotelischem Boden, so müssen wir uns doch erinnern, daß nicht nur Plotin sagt: *αἱ τέχναι προστιθέασι, ὅτῳ τι ἐλλείπει*, (oben S. 110, 1), sondern auch Aristoteles einen Vorzug der Kunst darin erblickt, wenn sie *ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι* (oben S. 46 fin.), wozu also doch die fachmännische Kenntnis des Naturforschers erforderlich ist. Dieses Problem behandelt Goethe in „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. (Über Italien. Fragmente eines Reisejournals.)" Daselbst heißt es: „Wenn ein Künstler sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete, ein solcher würde immer ein schätzenswerter Künstler sein; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaub-

lichen Grade wahr würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten." Dennoch: „wenn man diese Bedingungen genau überlegt, so sieht man leicht, daß eine zwar fähige, aber beschränkte Natur angenehme, aber beschränkte Gegenstände auf diese Weise behandeln könne", wenngleich „sie ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht ausschließt. — Allein, gewöhnlich wird dem Menschen eine solche Art zu verfahren zu ängstlich oder nicht hinreichend," so daß an Stelle der „einfachen Nachahmung der Natur" das tritt, was Goethe „Manier" nennt. In welchem Sinne er diese Bezeichnung gebraucht, und daß damit kein Tadel ausgedrückt werden soll, zeigt die nähere Erläuterung: „Diese Art der Nachahmung wird am geschicktesten bei Gegenständen angewendet, welche in einem großen Ganzen viele kleine, subordinierte Gegenstände enthalten. Diese letzteren müssen aufgeopfert werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegenstandes erreicht werden soll, wie es z. B. bei Landschaften der Fall ist, wo man ganz die Absicht verfehlen würde, wenn man sich ängstlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr festhalten wollte." Gelangt endlich die Kunst durch Nachahmung und Manier, d. h. „durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände, dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennen lernt: dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann, der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Bemühungen gleichstellen darf. So ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge[1]), insofern uns erlaubt ist, es in

[1]) Vgl. oben S. 40 init.

sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Diese tiefe Erkenntnis ist die Wissenschaft des τεχνικός, die zu der spezifisch künstlerischen Begabung noch hinzukommen muß. „Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das Wichtige und Bedeutende der Teile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt!" (Diese Stelle aus: Einleitung in die Propyläen.) Von einem Blumenmaler z. B. „ist es offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist, wenn er von der Wurzel an den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze erkennt, einsieht und überdenkt. In diesem Sinne würde man sagen können, er habe sich einen Stil gebildet, da man von der anderen Seite leicht einsehen kann, wie ein solcher Meister, wenn er es nicht gar so genau nähme, gar bald in die Manier übergehen würde;" d. h. von der Nachahmung bloß bis zur Manier gelangen und in dieser stecken bleiben würde. Denn wenn „die einfache Nachahmung gleichsam im Vorhofe des Stils arbeitet, so ist die Manier ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil. Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und respektabeln Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten nach unserer Meinung in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben." Aber „es ist uns angelegen, das Wort Stil in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrigbleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann. Diesen Grad auch nur erkennen ist schon

eine große Glückseligkeit, und davon sich mit Verständigen unterhalten ein edles Vergnügen."

Es erübrigt darauf hinzuweisen, wie diese Anschauungen Goethes ganz im Sinne des Aristoteles sind und auch mit den Ausführungen in unserem systematischen Teile übereinstimmen. So brauchen wir denn nur noch an ein Beispiel zu erinnern, von dem Goethe urteilte, „daß uns dadurch ein neuer Natur- und Kunstbegriff mitgeteilt werde", und an dem er illustriert hat, inwiefern Nachahmung und Stil, „das Wesen der Dinge" und deren empirische „Wirklichkeit" keineswegs Gegensätze sind, sondern einander aufs Innigste bedingen, denn welcher Meister es bei der künstlerischen Umgestaltung der Natur mit dem Studium und der Beobachtung der Natur „nicht genau nähme", der würde sich eben über die bloße Manier nicht zu erheben vermögen.

Goethe hatte aus den Resten fossiler Stiere die im thüringischen Torfmoore gefunden worden, und aus Nachrichten über andere gleichartige Exemplare die Erkenntnis gewonnen, daß an dem Urstier „die Augenkapseln weiter vorspringend und höher hinauf gerückt erschienen als an dem größten zahmen ungarischen Ochsen". Nun „brachte uns die bildende Kunst einen verwandten Fall entgegen", den Pferdekopf vom östlichen Parthenongiebel; wobei, was vom Urstier sicher ist, auch wird vom Urpferde gelten können. „An dem Elginschen Pferdekopf, einem der herrlichsten Reste der höchsten Kunstzeit, finden sich die Augen frei hervorstehend und gegen das Ohr gerückt, wodurch die beiden Sinne, Gesicht und Gehör, unmittelbar zusammen zu wirken scheinen und das erhabene Geschöpf durch geringe Bewegung sowohl hinter sich zu hören als zu blicken fähig

wird. Es sieht so übermächtig und geisterartig aus, als wenn es gegen die Natur (d. h. nach der Natur) gebildet wäre, und doch: jener Beobachtung gemäß hat der Künstler eigentlich ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im Geiste verfaßt haben[1]); uns wenigstens scheint es im Sinne der höchsten Poesie und Wirklichkeit dargestellt zu sein."

Gleichwohl genügt es Goethe noch nicht, daß dieses kunstreiche Pferd der wissenschaftlich erschlossenen Natur so vollkommen entspricht, daß er es glaubhaft finden konnte: „Der Künstler mag solches Urpferd mit Augen gesehen haben." Er hofft, es werde sich auch als der wirklich beobachtbaren Natur entsprechend erweisen lassen; darum „wünschten wir die Behauptung: das atheniensische Pferd stimme in seinen Hauptteilen mit den echten arabischen Rassepferden zusammen, bekräftigt zu sehen" [2]). Denn eben jene Kunstweise, die auf Vollendung der Intentionen der Natur gerichtet ist und die Erscheinungen über diese selbst hinausführt, sondert zwar die beiden Vorstellungen des Vor- und Abbildes, des Natürlichen und Übernatürlichen oder der Kunst

---

[1]) Vgl. oben S. 43, 1.

[2]) Unser Beispiel behandelt Goethe in der kleinen Abhandlung: „Über die Anforderungen an naturhistorische Abbildungen usw." — Übrigens dürfen wir als volle Parallele zu seinen Ausführungen beibringen, was Oberst Duhousset über den vielbesprochenen Pferdetypus des Parthenon urteilt: *„C'est le type carré du cheval d'Arabie: elle est la seule, en sculpture, sur laquelle nous avons trouvé la constatation des mesures les plus naturelles de ces animaux."* (Gazette des Beaux-Arts 1884; tome 29, p. 440.) Diesen Typus aber hat der griechische Künstler nicht aus Intuition gefunden, sondern *„rien ne s'oppose à ce que ce soit exactement le portrait de petits animaux que produisait une province de la Grèce."* (Gazette 1883; t. 28, p. 408.) — Vgl. oben S. 46, 4.

aufs schärfste, doch nur um sie aufs innnigste wieder zu verbinden. „Der Künstler vermag, wetteifernd mit der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt;" dennoch „bleibt die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle". (Einleit. in d. Propyl.) In solchem Sinne sind auch die Stellen zu verstehen: „Wer etwas Großes machen will, muß seine Bildung so gesteigert haben, daß er gleich den Griechen imstande ist, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äußerem Hindernis, nur Intention geblieben ist." (Eckermann, Bd. II: 30. Okt. 1828.) Denn auch „in den Werken der Natur sind eigentlich die Absichten vorzüglich der Aufmerksamkeit wert". (Maxim. u. Reflex. I.)

Der wahre Künstler weiß „seinen Werken Stil zu geben, sie von der Natur abzusondern"; sein „Bestreben ist gewiß nicht, Natürlichkeit bis zur Verwechselung mit der Natur darzustellen". Wenn z. B. zahlreiche griechische Epigramme von der Kuh des Myron „nichts zu sagen wissen, als daß sie sämtlich die große Natürlichkeit anzupreisen beflissen sind: ein Löwe will die Kuh zerreißen, ein Stier sie bespringen, ein Kalb an ihr saugen usw., so ist ein solches Dilettantenlob höchst verdächtig. Wir wiederholen, daß ein Künstler wie Myron nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung gesucht haben könne, sondern daß er den

Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken gewußt.“ (Myrons Kuh. 1818.)

Was Goethe hier „Stil, Sinn der Natur“ nennt, heißt an anderen Stellen bei ihm „Wahrheit“, jene auf „einfache Nachahmung“ und „Täuschung“ ausgehende Natürlichkeit aber „Wirklichkeit“. Da ist denn oft zitiert worden, was Goethe zu Eckermann (Bd. II: den 10. April 1829) über Landschaften von Claude Lorrain gesagt: „Die Bilder haben die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit. Claude Lorrain kannte die reale Natur bis ins kleinste Detail auswendig, und er gebrauchte sie als Mittel, um die Welt seiner schönen Seele auszudrücken. Und das ist eben die wahre Idealität, die sich realer Mittel so zu bedienen weiß, daß das erscheinende Wahre eine Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich.“ V. Hehn (Gedanken über Goethe. 3. Aufl. Berlin 1895. S. 44) sieht in dieser Unterscheidung von Wahrheit und Wirklichkeit einen Einfluß des Hegelschen Sprachgebrauchs, „wenn Eckermann Goethes Worte genau wiedergegeben hat“. Allein, schon in der „Einleitung in die Propyläen“ vom Jahre 1798 schrieb Goethe: „Der echte Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Triebe folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf ihre niedrigste Stufe gebracht.“ So scheint es, daß die sekundäre Quelle der Eckermannschen Gespräche Glauben verdient, während der Einfluß Hegels nur eine Wiedererinnerung Goethes an seine eigene Unterscheidung sein könnte, wobei es wohl denkbar wäre, daß Hegel selbst erst durch Goethe auf jene Trennung geführt wurde.

Auch in dem kleinen Aufsatz „Wiederholte Spiege-

lungen" (31. Jan. 1823), in dem Goethe über die Stufenfolge seiner Stellungnahme gegenüber seinem Erlebnis mit Friederike Brion spricht, nennt er den Schein der Wirklichkeit schon bei der vierten, das Wahrhafte erst bei der achten Spiegelung; wo man denn bedenken möge, daß „wiederholte Spiegelungen das Vergangene zu einem höheren Leben emporsteigern".

In jener Abhandlung über „Myrons Kuh" aber tadelt Goethe ohne einen andern erkennbaren Unterschied, als daß hier Wahrheit im Sinne von Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gebraucht wird: „Die sämtlichen Epigramme preisen durchaus an ihr Wahrheit und Natürlichkeit und wissen die mögliche Verwechselung mit dem Wirklichen nicht genug hervorzuheben."

Ob nun aber ein Kunstwerk mehr auf die Wiedergabe der Wirklichkeit oder mehr auf die der Wahrheit eines Naturphänomens bedacht ist, — der Unterschied zwischen beiden ist doch nur ein solcher des Grades. Denn auch die Erkenntnis der Wahrheit, der Idee ist nur die möglichst gegenständlich bleibende Fortführung der unmittelbaren Erfahrung, die uns die Wirklichkeit, die Natur, das Leben selbst repräsentiert. „Natur und Idee", schreibt Goethe (Aphorismen, Freunden u. Gegnern zur Beherzigung, in: Verschiedenes Einzelne üb. Kunst), „läßt sich nicht trennen, ohne daß die Kunst so wie das Leben zerstört werde. Wir wissen von keiner Welt als in bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist. Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewußt zu sein. Ebenso geht's allen, die ausschließlich die Erfahrung anpreisen; sie bedenken nicht, daß die Erfahrung nur die Hälfte der Erfahrung ist", d. h. daß das, was wir Wirklichkeit

nennen, kein rein Objektives ist, das wir in völliger Passivität lediglich empfangen, sondern daß es das Resultat des Zusammenwirkens eines objektiven äußeren und eines subjektiven inneren Momentes ist. Der Unterschied zwischen der allgemeinen Anschauungsweise und der spezifisch künstlerischen ist nur der, daß in jener das objektive, in dieser das subjektive Moment vorherrscht, daß jene also verschwommener, unbestimmter, diese formklarer und fixierter ist. Z. B. „um den Baum in ein Bild zu verwandeln, gehe ich um ihn herum und suche mir die schönste Seite. Ich trete weit genug weg, um ihn völlig zu übersehen; ich warte ein günstiges Licht ab, und nun mag der Laie glauben, daß der Naturbaum auf das Papier übergegangen sei; der Künstler, hinter den Kulissen seines Handwerks, sollte aufgeklärter sein. Gerade das, was ungebildeten Menschen am Kunstwerk als Natur auffällt, das ist nicht Natur (von außen), sondern der Mensch (Natur von innen);" d. h. nicht die chaotisch-verworrene Natur, die im Kunstwerk stets „unnatürlich" wirkt, sondern die kosmisch-geordnete. Denn der Mensch sieht bereits die wirkliche Natur, das Leben selbst in kosmischer Ordnung. Darum, welcher Maler etwa auf verblüffende Perspektiven, seltsame, schreiende Farbenwechsel der Gegenstände ausgeht, der fälscht nicht die Kunst, sondern die Natur selbst, ist diese doch auch in Wirklichkeit stets eine anthropomorphisierte. „Dafür steht ja aber der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt; ja, man kann sagen: was sind die elementarischen Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modifizieren muß, um sie sich einigermaßen assimilieren zu können!" (Über Naturwiss. Einzelne Betracht. u. Aphorismen III.)

Verhält sich so „der Mensch, wo er bedeutend auftritt, gesetzgebend“, so muß doch „unsere ganze Aufmerksamkeit darauf gerichtet sein, der Natur ihr Verfahren abzulauschen“ (Problem u. Erwiderung). Ganz ebenso sagt Kant (Kr. d. Urt. § 46): „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.“ Indessen, „da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborene Gemütsanlage *(ingenium)*, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“ Der bedeutende Mensch, das Genie also, ist die „prägnante“ Erscheinung, die uns verständlich macht, wie das menschliche Dichten und Denken gegenständlich bleiben kann. Natur und Geist sind identisch; jene ist „Natur von außen“, dieser „Natur von innen“. So spricht Goethe in einem Briefe an Zelter (den 9. Juni 1831) seine Freude über die „kluge Weise“ aus, mit der Paganinis Arzt von dem großen Violinisten heraussetze, „wie dieses merkwürdigen Mannes musikalisches Talent durch die Konformation seines Körpers, durch die Proportionen seiner Glieder bestimmt, begünstigt, ja genötigt werde, das Unglaubliche, ja das Unmögliche hervorzubringen. Es führt uns andere dies auf jene Überzeugung zurück, daß der Organismus in seinen Determinationen die wunderlichen Manifestationen der lebendigen Wesen hervorbringe.“ — Was hier vom Ton gesagt, das gilt auch vom Lichte. An Schiller schreibt Goethe (den 15. November 1796): „Die Naturbetrachtungen freuen mich sehr. Es scheint eigen, und doch ist es natürlich, daß zuletzt eine Art von subjektivem Ganzen herauskommen muß. Es wird eigentlich die Welt des Auges, die durch Gestalt und Farbe erschöpft wird.“ Demgemäß könnte es wohl sein, daß

„das innere Licht einmal herausträte, so daß wir keines anderen mehr bedürften“ (Wahlverwandtschaften II, 3 Schl.), wie Plotin (VI, 7, 41) sagt: *Ὁ δ' ὀφθαλμὸς τί ἂν δέοιτο τὸ ὂν (sc. φῶς) ὁρᾶν, φῶς αὐτὸς ὤν;*[1])

Darum also haben die genialen Kunstwerke die große Illusionskraft, als seien sie wirkliche Natur, weil die Kenntnis, die der geniale Meister sich von der Natur erwirbt, in seinen ganzen Organismus aufgenommen wird und so gleichsam die unbewußte Natur selbst als Genie schafft oder, wie Goethe (Üb. Naturwiss. V.) sich ausdrückt, „die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handelt“. „Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschehe.“ (An Schiller, den 6. April 1801.) „Die Nachahmung der Natur durch die Kunst ist um so glücklicher, je tiefer das Objekt in den Künstler eingedrungen und je größer und tüchtiger seine Individualität selbst ist. Ehe man anderen etwas darstellt, muß man den Gegenstand erst in sich selbst neu produziert haben.“ (Unterhaltungen mit dem Kanzler v. Müller: 3. April 1824.) „Für die Operation des Genies, indem es sich der Erfahrungselemente bedient, ist der Ausdruck zusammensetzen zu niedrig.“ (An Schiller, den 28. Febr. 1798.)

Diese innerste Geisteskraft des Menschen, der es möglich ist, unmittelbar als Naturkraft, als „Natur von innen“ im Physischen, der „Natur von außen“, zu wirken, hat Goethe zum Problem seines philosophischsten Romans, der „Wahlverwandtschaften“, gemacht. Doch auch über die Richtigkeit dieser Ansichten Goethes müssen wir

[1]) Auch in den Evangelien (Matth. 6, 22; Luk. 11, 34) heißt es: *Ὁ λύχνος τοῦ σώματός ἐστιν ὁ ὀφθαλμός σου.*

uns des Urteils enthalten, und selbst die Naturwissenschaft ist hierzu nicht berufen. Der Physiologe Rudolf Wagner (Handwörterb. d. Physiol. Bd. IV. Braunschweig 1853, S. 1013) schreibt: „Wer im Sinne von Goethes »Wahlverwandtschaften« — wo diese Ansicht mit der dem großen Menschenkenner eigentümlichen Tiefe durchgeführt ist — einen Einfluß innerer Gedankenbildung im Momente des Beischlafs auf die physische und psychische Bildung der Frucht annehmen will, der wird vom physiologischen Standpunkte weder zu widerlegen sein, noch wird ihm seine Ansicht bestätigt werden können. Bis zu solcher Tiefe ist die Physiologie noch nicht vorgeschritten, und es steht zu bezweifeln, daß sie je dahin gelangen werde.“ Indessen zeigt sich Goethe hierin ebenfalls, wie so oft in seinem Denken, als Geistesverwandten der Griechen. So stellt Theokrit (Idyll. 17, 43 sq.) dem züchtigen Weibe entgegen:

Ἀστόργου δὲ γυναικὸς ἐπ' ἀλλοτρίῳ (sc. ἀνδρὶ) νόος αἰεί,
ῥηίδιοι δὲ γοναί, τέκνα δ' οὐ ποτεοικότα πατρί.

Wir kommen zum Schluß und erkennen, daß Goethe wie in allem künstlerischen Schaffen so ganz besonders gerade in den höchsten ästhetischen Schöpfungen die durch die psychophysische Anlage des Genius begünstigte, wahrhaft naturgemäße, gegenständliche Produktion erblickt, die ja allein den ästhetischen Illusionsakt: im Kunstwerk ein anschauliches Urteil über ein Naturphänomen zu fällen, möglich macht; und so spricht es Goethe (Maxim. u. Reflex. VII, 1) aus: „Das Erste und Letzte, was vom Genie gefordert wird, ist Wahrheitsliebe.“

Der Gang unserer Untersuchung über den Begriff der Illusion bei Goethe hat durch das notwendige Eingehen auf zahlreiche einzelne Stellen nicht an Über-

sichtlichkeit gewonnen, obwohl wir — um das Problem nicht in noch verwickeltere und schwierigere Fragstellungen zu verfolgen (die ohne ein Hinausgehen über den Rahmen der Illusion sich nicht hätten beantworten lassen) — z. B. auf den Briefwechsel mit Schiller, ebenso wie auf manches andere nicht ohne Bedauern fast ganz verzichten mußten. Inzwischen wollen wir, ehe wir uns vom Illusionismus einer zweiten, größeren Frage zuwenden, das Resultat des Bisherigen noch einmal kurz zusammenfassen. Der ästhetische Akt besteht in dem Hin- und Herfallen unserer Aufmerksamkeit vom Gegenstande zu seiner Darstellung und umgekehrt. Dieses Wechseln ist jedoch kein willkürliches; beide Elemente sind vielmehr auf das innigste verbunden, dadurch, daß wir nicht nur auf die fertige Abbildung selbst, sondern zugleich auch auf deren Zustandekommen, auf die produzierende Tätigkeit des Künstlergeistes achten. Da aber schon der darzustellende Gegenstand selbst uns nur als Vorstellung gegeben ist, so ist der ästhetische Akt (ein In-eins-setzen von Vorstellungen, d. h.) ein Urteilen. Nun besteht eine große Gefahr darin, daß es in der Natur des menschlichen Geistes liegt, das Einzelne nicht in seiner konkreten Bestimmtheit, sondern nur als Allgemeines auffassen und darstellen zu können. Diese in der Anlage unseres Geistes begründete Fehlerquelle hat man zu vermeiden, dadurch, daß sich Beobachtung und Darstellung von dem Gegenstand der Erfahrung möglichst nicht trennen soll und alles Kunstschaffen sich stets wieder an der treuen Naturerfahrung zu orientieren hat. Indem sich unser Denken und Dichten nicht von den Gegenständen loslöst, sondern mit ihnen aufs innigste verschmolzen bleibt, ist es durchaus „gegenständlich“ und unsere Urteilskraft „anschauende Urteilskraft“. So

besteht denn der ästhetische Akt darin, ein Naturobjekt gemäß seiner unmittelbaren Erfahrung und zugleich in seiner künstlerisch verdeutlichten Erscheinung zu sehen und zwischen beiden Anschauungen die Aufmerksamkeit hin und her „pulsieren" zu lassen. Die psychophysische Voraussetzung eines gegenständlichen künstlerischen Schaffens ist, daß die ästhetische Produktion zugleich im Bewußtsein und in den Organen des Künstlers sich vollzieht. Denn dieses unbewußte, naturhafte Sich-bemächtigen der Objekte muß offenbar stets der objektiven Natur gemäß sein. Das ist zwar in der menschlichen Natur überhaupt begründet, in vorzüglicher Weise jedoch macht es die Eigentümlichkeit des Genies aus.

Zweites Kapitel.

Die Katharsis in Goethes Ästhetik.

Die zuletzt ausgesprochene Anforderung an den genialen Künstler ist die Wahrheitsliebe. Wir müssen jetzt danach fragen, wie sich diese nach Goethe auf ästhetischem Gebiete bewährt. An die Spitze unserer vorliegenden Untersuchung stellen wir einen Satz aus der ersten Abteilung der Maximen und Reflexionen: „Gewöhnliches Anschauen, richtige Ansicht der irdischen Dinge ist ein Erbteil des allgemeinen Menschenverstandes. Reines Anschauen des Äußern und Innern ist sehr selten. Dieses äußert sich als Poesie des Genius," bei der „alles darauf ankommt, daß die Objekte rein aufgefaßt und ihrer Natur gemäß behandelt werden". (A. O. 2. Abteil.) Auf diese Überzeugung hat Goethe seit der Reife seines ästhetischen Schaffens und Begreifens stets das größte Gewicht gelegt. Auch während seiner italienischen Reise ist er von diesem Streben beherrscht, die Anforderungen der Reinheit und Objektivität, welche die Poesie an das Genie richtet, zu erfüllen. Schon bei seinem Eintritt in Italien schreibt Goethe: „Ich nehme wieder Interesse an der Welt, versuche und prüfe meinen Beobachtungsgeist, ob mein Auge licht, rein und hell ist" (Trient, den 11. September 1786). In Rom heißt es dann: „Ich lebe nun hier mit einer Klarheit und Ruhe, von der ich lange kein Gefühl hatte. Meine Übung, alle

Dinge, wie sie sind, zu sehen und abzulesen, meine Treue, das Auge Licht sein zu lassen, meine völlige Entäußerung von aller Prätention kommen mir einmal wieder recht zustatten und machen mich im stillen höchst glücklich" (den 10. November 1786). Und ebenso bei seinem zweiten Aufenthalte in Rom schreibt Goethe (den 20. Juni 1787): „Nun habe ich hier schon wieder treffliche Kunstwerke gesehen, und mein Geist reinigt und bestimmt sich." Darum konnte er als Resultat seiner ganzen Reise nach Italien erklären: „Ich hatte die Maxime ergriffen, mich so viel als möglich zu verleugnen und das Objekt so rein, als nur zu tun wäre, in mich aufzunehmen." (Annalen oder Tages- und Jahreshefte, 1789.)

Um nun zu erkennen, was Goethe im Gegensatz zu dem „gewöhnlichen" Anschauen unter „reinem" Auffassen der Objekte und einer „ihrer Natur gemäßen" Behandlung versteht, erinnern wir uns wiederum des Aufsatzes über den „Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt". In diesem heißt es: „Der Mensch mag seine Vorstellungsart noch so hoch über die gemeine erheben, noch so sehr reinigen, so bleibt sie doch gewöhnlich nur ein Versuch, viele Gegenstände in ein gewisses faßliches Verhältnis zu bringen, das sie, streng genommen, untereinander nicht haben," d. h. sie bringt das Einzelne in allgemeiner Darstellung, anstatt sich von diesem verfälschenden Triebe des menschlichen Geistes zu „reinigen" und die Erfahrungsgegenstände „ihrer Natur gemäß" zu behandeln. Es ist aber „ihrer Natur nach eine jede Erfahrung als isoliert anzusehen" (oben S. 94), d. h. als ein konkretes Einzelleben zu betrachten. Und wie vor dem Fehler der Typisierung müssen wir uns auch vor der Gefahr hüten, durch anderweitige subjek-

tive Beimischungen die Reinheit des darzustellenden Gegenstandes zu trüben. Ja, wir haben uns beim ästhetischen Akt nicht nur aller subjektiven Zutaten des Verstandes zu enthalten, wie wir uns der Neigung unserer Vorstellungsweise nach Verallgemeinerung entschlagen sollen, — wir dürfen auch unseren subjektiven Gefühlen keinen trübenden Einfluß auf die Behandlung des künstlerischen Gegenstandes gewähren. „O, wir wissen genug,“ ruft Goethe (Italienische Reise, den 8. Dezember 1787) aus, „daß wir eine große Komposition schwer ganz rein stimmen können“.

Goethe hat dieser Reinheit der Naturanschauung die allergrößte Bedeutung zugemessen. Auch an den beiden Stellen, von denen unsere Goethe-Abhandlungen überhaupt ausgegangen sind, hat er sie betont. So rühmt er (oben S. 75) von Manzonis Verlobten „die Zustände sind männlich und rein empfunden“. Und von seinem Plane einer delphischen Iphigenie schreibt er (oben S. 57) an Frau von Stein: „Heut früh hatt ich das Glück, den Plan zur Iphigenie auf Delphi rein zu finden.“ Denn dies ist der Sinn der Worte, keineswegs aber „rein zu finden“; also etwa: *Εὐτύχησα εὑρὼν (οὐ μόνον συγκεχυμένως ἀλλὰ) καθαρῶς τὴν ὑπόθεσιν τὴν τῆς Ἰφιγενείας τῆς ἐν Δελφοῖς.* Nicht aber: *Εὐτύχησα εὑρεῖν ἁπλῶς οὕτως τὴν ὑπόθεσιν κτλ.* Ja, dieser Ausdruck nähert sich sogar stark der Bildung eines Kompositums: „einen Plan reinfinden“, d. h. ihn nicht nur „finden“, sondern zugleich auch „ausbilden“ (*διατυποῦν*), wie es in der oben S. 56 zitierten Parallelstelle aus der Italienischen Reise heißt: „Der Geist führte mir das Argument[1]) der Iphigenia von Delphi vor die Seele, und ich mußte es ausbilden.“

Diese letzten Ausführungen weisen uns von selbst

[1]) *Argumentum* (*ὑπόθεσις*) = Plan. Vgl. unten S. 168.

darauf hin, daß wir es hier mit dem Begriff der Reinigung oder Katharsis bei Goethe zu tun haben; und wenn wir uns der vorerwähnten Äußerungen Goethes erinnern, so werden wir auch unschwer Klarheit darüber gewinnen, was Goethe unter Katharsis verstanden wissen wollte. Wir haben unsere Vorstellungen, wenn wir ein künstlerisches Thema bearbeiten, möglichst von allen subjektiven Zutaten zu reinigen, um dadurch nur den reinen Gegenstand selbst im Bewußtsein zu behalten und auszubilden. So „setzt sich der Künstler an die Stelle der Natur". (Über die Anforderungen an naturhist. Abbildungen.) Entsprechend dieser reinen schöpferischen Tätigkeit des Künstlers besteht auch die kathartische Wirkung auf den Beschauer darin, daß er sich von allen bloß subjektiven Zuständen freimacht und sich allein dem Nachschaffen der reinen Natur durch den Künstler, der Produktion der reinen künstlerischen Darstellung hingibt. Dies Reinigen in der Seele des Beschauers aber beschreibt Goethe ganz im Sinne der Illusionstheorie, indem er es durch einen Wechsel unserer Vorstellungen, bald auf das Kunstwerk, bald auf die Natur zu achten, entstehen läßt, weil wir so das Naturgemäße der Kunst erkennen und zugleich auch selbst in der reinen künstlerischen Anschauungsweise der Natur fortschreiten. So schreibt Goethe (Italienische Reise, den 27. Juni 1787) nach dem Anblick der Bilder von Poussin und Claude Lorrain in der Galleria Colonna zu Rom: „Wenn man nun gleich wieder die Natur ansehen und wieder finden und lesen kann, was jene gefunden und mehr oder weniger nachgeahmt haben, das muß die Seele erweitern, reinigen und ihr zuletzt den höchsten anschauenden Begriff von Natur und Kunst geben. Ich will auch nicht mehr ruhen, bis mir nichts mehr Wort und Tradition, sondern lebendiger

Begriff ist. Von Jugend auf war mir dieses mein Trieb und meine Plage, jetzt, da das Alter kommt, will ich wenigstens das Erreichbare erreichen und das Tuliche tun, da ich so lange verdient und unverdient das Schicksal des Sisyphus und Tantalus erduldet habe."

Das Alter war gekommen, und Goethe schrieb am 8. Juli 1831 (bei Riemer VI, 231 ff.) an den nicht viel jüngeren Zelter, beide nicht unähnlich den troischen Greisen beim Anblick der schönen Helena — *δημογέροντες γήραϊ δὴ πολέμοιο πεπαυμενοι* (*Γ* 149): „Eine wohlgegliederte weibliche Gestalt liegt nackt, den Rücken uns zukehrend, uns über die rechte Schulter anschauend, auf einem wohlgepolsterten, anständigen Ruhebette; ihr rechter Arm ist aufgehoben, der Zeigefinger deutet, man weiß nicht recht worauf. Rechts vom Zuschauer, in der Höhe, zieht aus der Ecke eine Wolke heran, welche auf ihrem Wege Goldstücke spendet, deren einen Teil die alte Wärterin andächtig in einem Becken auffängt. Hinter dem Lager, zu den Füßen der Schönen, tritt ein Genius heran; er hat auch ein paar begeistete Goldstücke aufgefangen und scheint sie dem Örtchen näher bringen zu wollen, wohin sie sich eigentlich sehnen. Nun bemerkt man erst, wohin die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform, den Bettvorhang tragend, zwar anständig drapiert, doch genugsam kenntlicher Priap ist es, auf welchen sie hinweist; um uns anzuzeigen, wovon eigentlich die Rede sei. Eine Rose hat sie im Haar stecken, ein paar andere liegen schon unten auf dem Fußbänkchen und neben dem Nachtgeschirr, das, wie auch der sichtbare Teil des Bettgestelles, von goldnen Zieraten glänzt. Das muß man beisammen sehen, mit welchem Geschmack und Geschick der geübteste Pinsel allen Forderungen der Maler- und Farbenkunst genugtuend dieses Bildchen ausgefertigt

hat. Man stellt es gern kurz nach Paul Veronese; es mag's ein Venetianer oder auch ein Niederländer gemalt haben. Behalte das für Dich; denn unsern Meistern, welche sich mit trauernden Königspaaren beschäftigen, ist dergleichen ein Ärgernis, und den Schülern, die sich in heiligen Familien wohlgefallen, gewiß eine Torheit. Glücklicherweise ist das Bildchen gut erhalten und beweist überall einen markigen Pinsel. Bei Dir, mein Bester, bedarf es wohl keiner Versicherung, daß der Gegenstand auf mich die geringste Einwirkung hat. Ich bewundere nur wie der echte Künstler die wahre Katharsis geübt hat, von der Eure Buchstaben-Menschen nichts wissen wollen, die, weil sie nur den Effekt fühlen, von Produktion nichts begreifen und sich einbilden, der Künstler habe Zwecke, ihnen zu Ehren und zu Liebe. Dieser hier hat mit heiterem, ausgebildetem, allerliebstem Kunstsinn sein Täfelchen abgerundet und abgeschlossen, und bekümmert sich nun den Teufel, wie sich der Anschauer dazu verhält. Der nehme es nun nach Belieben, als unreiner Wollüstling, als gefälliger Liebhaber, als durchdringender Kenner, uns alle lacht er aus, wie wir uns gebärden. Er hat's hervorgebracht, weiß selbst nicht recht wie, aber mit dem Bewußtsein, daß er es recht gemacht habe. Das ist's, was man Natur und Naturell heißt. Dies alles halte ja geheim; denn ich möchte dies sogar kaum fortschicken."

Jetzt hatte Goethe im Alter in der Tat erreicht, was er in der Jugend gewünscht und erstrebt hatte: Das reine Schaffen und Schauen. Sich von der Beschränktheit der eigenen Individualität befreien, dem mannigfaltigsten Reichtum der Natur und seinem reinen Auffassen gewachsen zeigen; dann ihn in voller Charakteristik im Kunstwerk neu produzieren; und als Künstler in solchem

Schaffen, als Laie in dem Nachschaffen solchen Tuns selbst über den Anblick leidvollster Tragik das höchste Glück empfinden, — das ist die „wahre Katharsis der Produktion“: In diesen Worten liegt das ganze Gesetz der Ästhetik und ihres größten Propheten. Wir werden im letzten Kapitel sehen, wie sich diese Katharsis in Goethe vor allem auf seiner italienischen Reise unter der Überfülle unablässiger künstlerischer Eindrücke vollzog, aber schon dürfen wir sein Wort antizipieren: „Ich mag nun gar nichts mehr wissen als etwas hervorzubringen und meinen Sinn recht zu üben. Ich liege an dieser Krankheit von Jugend auf krank, und gebe Gott, daß sie sich einmal auflöse“ (Ital. Reise, d. 15. Sept. 1787), denn „es bleibt wohl dabei, meine Lieben, daß ich ein Mensch bin, der von der Mühe lebt“ (12. Sept. 1787).

Daß dieses Streben, seine Aufmerksamkeit der Produktion zuzuwenden, auch wo es sich nur um den Genuß von Kunstwerken handelt, — von Jugend auf den Dichter beherrscht hat, ist allbekannt aus seiner anmutigen Schilderung in der ersten Abteilung der „Briefe aus der Schweiz“, wo er erzählt, wie sein Freund ihm „eine Danaë in Lebensgröße zeigte, die den goldenen Regen in ihrem Schoße empfängt“, wie ihn jedoch „der Anblick dieses Bildes nicht glücklich, sondern unruhig gemacht hatte“, da er „vom Meisterstücke der Natur, vom menschlichen Körper, nur einen allgemeinen Begriff“ hatte, der völlig unzulänglich war, um das Bild beurteilen zu können. Wie er dann im Interesse besseren Kunstverständnisses zu einer alten Kupplerin ging und sich den Anblick einer gefälligen Schönen in voller Nacktheit zu verschaffen wußte: „Reizend war sie, indem sie sich entkleidete, schön, herrlich schön, als das letzte Gewand

fiel. Bescheiden bestieg sie ihr Lager, unbedeckt versuchte sie in verschiedenen Stellungen sich dem Schlaf zu übergeben, endlich schien sie entschlummert. In der anmutigsten Stellung blieb sie eine Weile, ich konnte nur staunen und bewundern. — Komm! rief sie endlich, komm mein Freund, in meine Arme oder ich schlafe wirklich ein." So ward „mein Abenteuer bestanden, vollkommen nach meinen Wünschen, — über meine Wünsche." Goethe überläßt es jedem, in dieser Szene den Grad der Vermischung künstlerischen Studiums und sinnlichen Genusses selbst zu ermessen; das wahre, reine Kunstinteresse, das freilich das sinnliche Genießen im Manne nicht auszulöschen braucht, hat er erst in Italien gefunden. „Die Menschengestalt zog nunmehr meine Blicke auf sich," schreibt er am 25. Januar 1788 von Rom aus; „und wie ich vorher, gleichsam wie von dem Glanz der Sonne, meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit seinen Teilen zeichnen, und nun fing ich erst an, die Antiken zu verstehen. Mit dem 1. Januar stieg ich vom Angesicht aufs Schlüsselbein, verbreitete mich auf die Brust und so weiter, alles von innen heraus, den Knochenbau, die Muskeln wohlstudiert und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen und das charakteristische sich wohl eingeprägt. Die nächste Woche werden nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen."

Indessen dürfen wir hier den Ausblick auf den Entwickelungsgang der Goetheschen Ästhetik nicht erweitern, da dieser Aufgabe das letzte Kapitel gewidmet sein soll, sondern müssen uns der Besprechung eines kleinen be-

sonderen Aufsatzes von ihm zuwenden, der sich ausschließlich mit dem Begriff der Katharsis beschäftigt. Es ist dies die „Nachlese zu Aristoteles' Poetik", die 1827 erschienen ist. Inwieweit Goethe in dieser Abhandlung den wahren Sinn der Lehre des griechischen Philosophen richtig erkannt hat, haben wir an dieser Stelle nicht zu untersuchen, sondern nur zu fragen, was hat Goethe unter Katharsis verstanden? Denn keineswegs wollte er nur eine rein historische Untersuchung liefern; er interpretierte die viel umstrittene Theorie des Aristoteles in einer Weise, die seinen eigenen theoretischen Überzeugungen genug tat, wie er selbst in diesem Bezuge an Zelter (d. 29. Jan. 1830; bei Riemer V, 380 fg.) schreibt: „Trügen wir unsere Überzeugung auch nur in den Aristoteles hinein, so hätten wir schon recht, denn sie wäre ja auch ohne ihn vollkommen richtig und probat."

Auffallend ist es, daß (soviel ich sehe) alle Philologen, die bei der Behandlung der aristotelischen Katharsislehre der Auffassung Goethes Erwähnung tun, diesen völlig mißverstanden haben. Selbst Eduard Müller (Theorie d. Kunst bei den Alten Bd. II. Breslau 1837; S. 382 ff.), Zeller (Philos. d. Griech. II, 2[3], S. 773, 2) und Burckhardt (Griech. Kulturg. III, 228) sind dabei der irrigen Ansicht, daß „Goethe die Reinigung (Katharsis) nicht in die Zuschauer, sondern in die Personen des Dramas verlege"; eine Auffassung des Goetheschen Erklärungsversuches, die durch Jacob Bernays' Besprechung derselben (Zwei Abhandl. üb. d. aristot. Theorie d. Drama S. 4 fg. und S. 84 fg.) allgemein geglaubt wurde. Am meisten scheint sich noch Alfred v. Berger (im Anhang zu Th. Gomperz' Übersetzung der aristotel. Poetik, Leipzig 1897; S. 95) von der Autorität Bernays' frei-

gehalten zu haben; doch sind gerade in dem wichtigsten Punkte der Streitfrage seine Ausführungen zu unbestimmt: „Goethe sucht den kathartischen Prozeß aus der Seele des Zuschauers möglichst in die dramatische Handlung zu drängen, wiewohl nicht so sehr, als Bernays ihm dies vorwirft.“

So hat es denn die Gewissenhaftigkeit unserer deutschen klassischen Philologen Goethen oft vorgehalten, daß er des Aristoteles' Lehre von der Katharsis willkürlich verstanden habe[1]). Allein sie haben es selbst noch zu keiner allgemein anerkannten Auffassung gebracht; und wem das Geschäft auferlegt worden, „Goethe-Philologie“ zu treiben, der könnte in freundschaftlichem Bruderkrieg seinen klassischen Kollegen antworten, daß sie wiederum Goethe nicht verstanden haben. Zudem könnte es sich doch auch hier zeigen, daß Goethe durch jene Katharsislehre, die er in den griechischen Philosophen hineinlas, sich um so viel der wahren Ästhetik näherte, als (wie wir S. 98 gesehen haben) auch sein „seltsames Analogon kantischer Vorstellungsart“, dessen richtig verstandene Ästhetik an Wahrheitsgehalt übertraf. Dann möchten wir uns für eine Gesamtabrechnung in beiden Fällen nicht eben zu beklagen haben; wie es denn bestehen bleibt, daß Goethe die Anregung zu seinen eigenen Reflexionen doch dem griechischen Philosophen verdankt, und selber dieser Entdeckung die höchste Bedeutung beimaß: „Das entdeckte Verständnis der Aristotelischen Stelle,“ schreibt er an Zelter (d. 19. März 1827; bei

---

[1]) So dafs ein Italiener, Nic. Festa (*Recenti interpretaz. della teoria Arist. della catarsi.* Firenze 1901, pag. 42) sich seiner annehmen mufste: *Il sommo Goethe incorse in due o tre errori materiali e gravi, che i filologi non sembrano neppur oggi disposti a perdonargli.*

Riemer IV, 279), „war mir ein großer Gewinn, sowohl um ihrer selbst und des ästhetischen Zusammenhanges willen, als weil eine Wahrheit Licht um sich her nach allen Seiten verbreitet."

Worauf Goethe in seiner Besprechung das größte Gewicht legt, ist, daß Aristoteles nur von einer Wirkung gesprochen habe, die sich auf das Kunstwerk als solches beschränkt, die also einmal keine ethische Wirkung, kein Effekt moralischer Reinigung ist, die zweitens aber auch nicht zeitlich über die Aufführung hinausgreift, also auch keine Besserung des sittlichen Lebenswandels herbeiführen kann. „Wie konnte Aristoteles an die (sc. ethische) Wirkung und, was mehr ist, an die entfernte (ethische) Wirkung denken, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde? Keineswegs!" Unzweifelhaft gehe ja die Reinigung im Zuschauer vor sich, allein sie sei keine anhaltende, ethische Besserung: „Hat der Dichter an seiner Stelle seine Pflicht erfüllt, einen Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst, so wird dann dasselbe in dem Geiste des Zuschauers vorgehen; die Verwicklung wird ihn verwirren, die Auflösung aufklären, er aber um nichts gebessert nach Hause gehen; er würde vielmehr, wenn er asketisch aufmerksam genug wäre, sich über sich selbst verwundern, daß er ebenso leichtsinnig als hartnäckig, ebenso heftig als schwach, ebenso liebevoll als lieblos sich wieder in seiner Wohnung findet, wie er hinausgegangen." Dagegen „redet Aristoteles ganz eigentlich von der Konstruktion des Trauerspiels; er spricht ganz klar und richtig aus: Wenn die Tragödie durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften

zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen". — Weit entfernt also, daß mit dieser Forderung, die Furcht und Mitleid erregenden Mittel sollen „auf dem Theater ihre Arbeit abschließen", gemeint wäre: sie sollen die Reinigung in den dargestellten Helden vollziehen, im Gegensatz zu den Zuschauern, sagt Goethe vielmehr, die Furcht und Mitleid erregenden Mittel sollen auf dem Theater in der Konstruktion des Trauerspiels ihre Arbeit abschließen, d. h. die Tragödie soll so gebaut sein, daß die wechselnde Folge von Szenen, die bald Furcht, bald Mitleid im Beschauer erregen, einen wohlberechneten und geordneten Wechsel zeigen, so daß sich das Publikum in einer harmonischen Stimmung befindet, aber nur so lange, als es der Darstellung beiwohnt, denn jene Mittel schließen auf dem Theater selbst ihre Arbeit ab und erstreben keine wesentliche Wirkung darüber hinaus, wenn der Vorhang längst gefallen und der Zuschauer bereits wieder zu Hause angelangt ist; wie wir ja schon oben (S. 90) Goethes Ausspruch zitiert haben: „Bedenke doch der gute Zuschauer, daß wenn sich die Leutchen da droben mitunter totgestochen haben, er ganz gelassen zu Hause sein Abendbrot verzehrt." Da ist es denn offenbar, daß es keineswegs notwendig ist, daß in den dargestellten Personen eine solche reinigende Wirkung vor sich geht, wenn doch eben diese im Stücke ihren Tod finden. Es handelt sich lediglich um die Schürzung disharmonischer Gefühle und ihre Auflösung durch die Komposition, die Konstruktion des Trauerspieles selber. Inwieweit dazu eine inhaltliche Aussöhnung in dem Drama selbst erforderlich ist, diese Frage hat Goethe selber kaum berührt. Soweit er ihrer Erwähnung tut, werden wir weiter unten auf sie zu sprechen kommen, wo wir von

seiner Auffassung der tragischen Trilogien zum Zwecke der Katharsis handeln werden. Schon erwähnt aber haben wir (S. 78), daß beim eigentlichen Trauerspiel der Zuschauer seine mächtige Erregung jener Leidenschaften dadurch aufgenommen und zu harmonischem Gleichgewicht gebracht fühlt, daß ein Menschenopfer stattfindet, wodurch sich jene gewaltige Gefühlsspannung rein durch die „Konstruktion des Trauerspiels" auflöst. Und nur hierauf kommt es an. Wie jedes Dichtwerk, auch ein Lustspiel, einer solchen *loi de balancement* gerecht werden muß, so ist es die Aufgabe der Tragödie, Furcht und Mitleid im Beschauer untereinander in ein Ebenmaß zu bringen; eine „Söhnung" beider herbeizuführen, wie Goethe charakteristischerweise sagt: „Aristoteles versteht unter Katharsis diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefordert wird. In der Tragödie geschieht sie durch eine Art Menschenopfer, es mag nun wirklich vollbracht oder durch ein Surrogat gelöst werden; genug, eine Söhnung, eine Lösung ist zum Schluß unerläßlich, wenn die Tragödie ein vollkommenes Dichtwerk sein soll." Wie wenig aber Goethe an eine harmonische stoffliche Lösung der Handlung und demgemäß an eine entsprechende Wirkung auf den Beschauer denkt, zeigen seine Worte, „daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen unbestimmten Zustande entgegenführen. Diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen". Wie aber Goethe von keiner moralischen Wirkung etwas wissen will, so spricht er auch mit keinem Worte von einer Reinigung der dargestellten Personen. „Wir

kehren zu unserm Anfang zurück und wiederholen: Aristoteles spricht von der Konstruktion der Tragödie, insofern der Dichter, sie als Objekt aufstellend, etwas würdig •Anziehendes, Schau- und Hörbares ab• geschlossen hervorzubringen denkt." Also der harmonische Eindruck, den ein tragischer Bau wohlberechneter Kontrastwirkungen in der ganzen Furchtbarkeit der Wirklichkeit, bis zum Untergang der Helden, auf den Zuschauer ausübt, das ist nach Goethe die Katharsis.

Vielleicht am deutlichsten wird, in welchem Sinne das Goethe meint, durch einen Vergleich mit Werken der Plastik. Wenn der ästhetische Genuß auf dem Wechsel der Vorstellungsreihen Natur und Kunst beruht, so muß uns ein Kunstwerk wohl der Natur gemäß erscheinen, aber doch stets als Kunst im Bewußtsein bleiben. Die Schönheit besteht nicht im Inhalt, in einer willkürlichen inhaltlichen oder sinnlichen Idealisierung, sondern in einer formalen, d. h. sinnlichen Verdeutlichung. Und eben hierauf beruht es, daß uns ein Kunstwerk nie ganz als Natur erscheinen kann und darf. Es soll natürlich sein, aber doch eine verstandene, verdeutlichte Natur, wie wir oben Kap. I. ausführlicher besprochen haben. Wer sich nun von dem Inhalt zu dieser Verdeutlichung, dieser sinnlichen Schönheit der Klärung und Ordnung hinwendet, die allein imstande ist, bei naturgleicher Kraft der inhaltlichen Kontraste uns auch ein Verständnis und eine Einsicht in dieselben zu gewähren, der erlebt die wahre künstlerische Katharsis. In seinem Aufsatz „Über Laokoon, 1797" heißt es bei Goethe: „Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen." Denn „der Gegenstand und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinn-

lichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung usw., wodurch er für das Auge schön, d. h. anmutig wird. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Symmetrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegeneinander zu stellen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalte abstrahiert, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint."

In der gleichen Weise nun, in der Goethe die künstlerische Wirkung eines höchst tragischen Werkes der Plastik nicht im Inhalt oder in der Sittlichkeit sieht, sondern in der reichen und wohlberechneten Komposition, so äußert er sich auch über die Tragödien der Poesie: „Ich habe nichts dawider, daß ein dramatischer Dichter eine sittliche Wirkung vor Augen habe; allein, wenn es sich darum handelt, seinen Gegenstand klar und wirksam vor den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, so können ihm dabei seine sittlichen Endzwecke wenig helfen, und er muß vielmehr ein großes Vermögen der Darstellung und Kenntnis der Bretter besitzen, um zu wissen, was zu tun und zu lassen. Liegt im Gegenstande eine sittliche Wirkung, so wird sie auch hervorgehen und hätte der Dichter weiter nichts im Auge als seines Gegenstandes wirksame und kunstgemäße Behandlung. Hat ein Poet den hohen Gehalt der Seele wie Sophokles, so wird seine

Wirkung immer sittlich sein, er mag sich stellen, wie er wolle. Übrigens kannte er die Bretter und verstand sein Metier wie einer." (Eckermann, Bd. III, den 28. März 1827.)

Unsere Auffassung der kleinen Goetheschen Abhandlung über die aristotelische Katharsis findet dann ihre volle Bestätigung durch die Korrespondenz, die Goethe mit Zelter über dieselbe geführt hat. So schrieb Zelter an Goethe, er habe eine Reihe griechischer Tragödien in der Übersetzung gelesen: „Dabei habe ich mich so viel möglich über den Eindruck jedes Stückes beobachtet, inwiefern ein abschließendes Gefühl das Ganze rundet" (19. März 1827; IV, 281). Und im nächsten Briefe, vier Tage später: „In Summa (wenn ich Dich und mich selber verstehe): Aller Zweck der Kunst ist die Kunst an sich selber, so auch das Kunstwerk." Daß Zelter aber Goethe vollkommen verstanden habe, geht aus dessen Antwort hervor: „Nun freut mich erst mein gefundenes Weizenkorn, da Du dasselbe zu einer reichen Ernte gefördert hast. Die Vollendung des Kunstwerkes in sich selbst ist die ewige, unerläßliche Forderung. Aristoteles, der das Vollkommenste vor sich hatte, soll an den Effekt gedacht haben! Welch ein Jammer!" (den 29. März 1827; IV, 288). Nirgends, wie man sieht, steht ein Wort von den dargestellten Personen. Ja, selbst an den Beschauer soll der schöpferische Meister, rein mit dem Gegenstande beschäftigt, kaum denken; wie auch später noch (Sylvester 1829) Goethe an Zelter über diese aristotelische Stelle schreibt: „Ich legte sie aus als Bezug auf den Poeten und die Komposition", d. h. in bezug darauf, wie der Dichter die Komposition zu gestalten habe oder (nach Goethes obigen Worten; S. 132), wie der echte Künstler

die wahre Katharsis der Produktion zu üben habe. Denn man muß „an das urständig Produktive glauben, wenn man den rechten Weg gewinnen will“ (29. März 1827). Der Künstler soll weder an das Publikum denken, noch durch den Inhalt eine ethische Reinigung bezwecken, sondern wie er selbst durch sein konzentriertes Interesse für das urständige, d. h, reine Produzieren sich über die dargestellten stofflichen Affekte erhebt, so soll er auch den Beschauer zur Bewunderung, zur Freude an der Komposition gleichsam zwingen und ihn dadurch trotz allen dargestellten Leides zu harmonischem Genuß und künstlerischem Verständnis führen. Demgemäß scheut Zelter sogar die paradoxe Formulierung nicht: „Unsere Lehre geht ganz von der Wirkung an sich aus.“ Aber freilich, wenn wirklich „das Kunstwerk ein echtes Gewächs aus seinem eigenen Wesen ist“, dann erst wird Goethes „Behauptung voll und rund“, dadurch nämlich, daß „die Wirkung sich von selber findet, und die Probe ist des Exempels“ (13. Januar 1830; V, 367 fg.). Und schließlich Goethe darauf (29. Januar 1830): „Deine Worte über den fraglichen aristotelischen Kasus sind mir höchst willkommen, sie kommentieren Deine und meine Überzeugungen auf die vollständigste Weise. Auch sind solche Differenzen deshalb wichtig, weil, genau besehen, es nicht ein einzelner Fall ist, über den gestritten wird, sondern es stehen zwei Parteien gegen einander, zwei Vorstellungsarten, die sich im Einzelnen bestreiten, weil sie sich im Ganzen beseitigen möchten. Wir kämpfen für die Vollkommenheit eines Kunstwerkes, in und an sich selbst; jene denken an dessen Wirkung nach außen, um welche sich der wahre Künstler gar nicht bekümmert, so wenig als die Natur, wenn sie einen Löwen oder einen Kolibri hervorbringt. Ja, ich füge folgendes

hinzu: Es ist ein grenzenloses Verdienst unsres alten Kant um die Welt, und ich darf auch sagen, um mich, daß er in seiner Kritik der Urteilskraft Kunst und Natur neben einander stellt und beiden das Recht zugesteht, aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln."

Wie völlig fern Goethe aber gerade das gelegen hat, was J. Bernays ihn sagen läßt, daß Katharsis „einen ausgleichenden Abschluß der dargestellten Handlung bezeichne", indem sie „von dem Zuschauer hinweg in die tragischen Personen zu verlegen" sei, das zeigt sich auch an dem von Goethe in seiner Abhandlung angezogenen Beispiel, dem sophokleischen Oedipus auf Kolonos, aufs deutlichste, so wenig auch der erste Eindruck seiner Worte, die nun folgen sollen, dafür sprechen mag. „Ferner bemerken wir," schreibt Goethe, „daß die Griechen ihre Trilogie zu solchem Zwecke benutzt: denn es gibt wohl keine höhere Katharsis als der Oedipus von Kolonos, wo ein halbschuldiger Verbrecher, ein Mann, der durch dämonische Konstitution, durch eine düstere Heftigkeit seines Daseins, gerade bei der Großheit seines Charakters, durch immerfort übereilte Tatausübung, den ewig unerforschlichen, unbegreiflich-folgerechten Gewalten in die Hände rennt, sich selbst und die Seinigen in das tiefste, unherstellbarste Elend stürzt und doch zuletzt noch aussöhnend ausgesöhnt und zum Verwandten der Götter, als segnender Schutzgeist eines Landes eines eigenen Opferdienstes wert, erhoben wird."

Es ist nun zunächst nicht zweifelhaft, daß Goethes Vorstellung wenn auch nur von einer Halbschuld und Halbsöhnung des Oedipus unrichtig ist. Bereits im Altertum scheint man über die Schuld des Oedipus gestritten zu haben, doch schon der Scholiast entscheidet sich (vielleicht sogar, wie man annimmt, nach Aristophanes

Byzantius) dafür, daß τῷ ὄντι ὁ Οἰδίπους, εἴ τις ἀκριβῶς ἐξετάζοι, ἄδικος μὲν οὐκ ἔστιν, ἀτυχὴς δὲ καὶ περιπαθής (ad Soph. OC. 960). Ist Oedipus aber schuldlos [1]), so kann auch seine Erhebung zum Heros keine Aussöhnung sein; das hat uns Erwin Rohde in der Psyche (2. Aufl. II, 237 u. 243 ff.) ergreifend, wie der Dichter selbst, geschildert: „Einfach, weil es so der Wille der Gottheit war, mußte Oedipus, unbewußt und schuldlos, den Vater erschlagen, die Mutter zum Weib nehmen, sich selbst in tiefstes Elend stürzen. Sophokles ist von den spezifisch Frommen, denen die Wahrnehmung des Götterwillens genügt, um ihre Verehrung aufzurufen, eine Rechtfertigung dieses göttlichen Willens nach menschlichen Begriffen von Sittlichkeit und Güte nicht Bedürfnis ist. Nur einen einzigen enthebt die Gnade der Gottheit dem Lose menschlicher Vergänglichkeit, wenn sie den schwergeprüften Oedipus im Haine der Erinnyen ohne Tod dem irdischen Leben entrückt." Allein, „wie es einst der Gottheit gefallen hat, den Schuldlosen in Frevel und Leiden zu verstricken, so gefällt es ihr nun, den Leidgeschlagenen ohne Verdienst von seiner Seite zu übermenschlichem Glückslose zu erhöhen".

So haben wir unumwunden zugegeben, daß Goethes Auffassung der besprochenen antiken Tragödie unhaltbar ist. Allein, was uns auch hier wiederum interessiert, ist nicht die Frage nach der historischen Richtigkeit der Goetheschen Auffassung, sondern die nach den theoreti-

[1]) Wie übrigens jener treffliche alte Ästhetiker, der sich hinter dem Scholion verbirgt [Vgl. A. Trendelenburg, grammaticor. graec. de arte trag. judicior. fragmenta (Bonn. 1867) pag. 53. 122], nicht poetische Gerechtigkeit, sondern Illusion von seinem Dichter erwartet, zeigt seine Aufforderung: Καὶ ἅμα παραφύλαττε, εἰ καὶ οὕτω πιθανῶς ποιεῖται τὰς ἐπιχειρήσεις. Vgl. oben S. 71.

schen Folgerungen, die Goethe daraus zieht; und so haben wir zu untersuchen, ob Goethe wirklich die in der Handlung, also inhaltlich dargestellte Aussöhnung des Oedipus als Katharsis verstanden hat. Die Worte, mit denen Goethe seine Besprechung einleitet, werden uns auf die Spur helfen. Denn wenn er schreibt, „daß die Griechen ihre Trilogie zum Zwecke der Katharsis benutzt“ hätten, und als höchstes Beispiel (offenbar eines Schlußstückes) hierfür den „Oedipus auf Kolonos“ anführt, so muß eben in der Art der Zugehörigkeit dieses Stückes zu einer Trilogie die Katharsis enthalten liegen. Da ist es denn von großem Vorteil für uns, daß es einen besonderen Aufsatz von Goethe gibt, der über das Prinzip handelt, nach dem die Griechen ihre Dramen zu Einheiten von drei oder, mit dem Satyrspiel, vier Stücken vereinigt haben. Es ist dies die 1823, also vier Jahre früher erschienene, im Anschluß an ein Universitätsprogramm Gottfried Hermanns ausgearbeitete Abhandlung: „Die tragischen Tetralogien der Griechen“. Darin heißt es: „Es kann nicht geleugnet werden, daß man sich die Tetralogien der Alten sonst nur gedacht als eine dreifache Steigerung desselben Gegenstandes, wo (dann) im ersten Stücke die Exposition vollkommen geleistet wäre, im zweiten darauf sich schreckliche Folgen ins ungeheure steigerten, im dritten aber, bei nochmaliger Steigerung, dennoch auf eine gewisse Weise irgendeine Versöhnung herangeführt würde; wodurch denn allenfalls ein viertes, munteres Stück, um den Zuschauer, den häuslicher Ruhe und Behaglichkeit bedürftigen Bürger wohlgemut zu entlassen, nicht ungeschickt angefügt werden konnte. Wenn (dann) also z. B.[1]) im ersten Stück

---

[1]) Dies Beispiel ist die Orestie des Äschylos: „Agamemnon“,

Agamemnon, im zweiten Klytämnestra und Ägisth umkämen, im dritten jedoch der von den Furien verfolgte Muttermörder durch das athenische Oberberufungsgericht losgesprochen würde, da kann uns dünken, daß dem Genie hier irgendeinen Scherz anzuknüpfen wohl mochte gelungen sein.“ Das heißt mit anderen Worten: Wenn man auch in der bisherigen Weise annehmen wollte, daß die Trilogien schon in sich eine inhaltliche, versöhnliche tragische Einheit bildeten, so kann uns doch dünken, daß man noch „allenfalls“ einen munteren Scherz angefügt habe. — Allein, wenn die Zuschauer nur „der häuslichen Ruhe und Behaglichkeit bedürftige Bürger“ seien, die man „wohlgemut zu entlassen habe“, wozu bedürfe es da der inhaltlichen Einheit tragischer Versöhnung, wenn doch das lustige Schlußstückchen ausreichende Wirkung tue? Sollte da „der Dichter nicht bald gewahr werden, daß dem Volk an der Folge gar nichts gelegen ist? Sollte er nicht klug zu seinem Vorteil brauchen, daß er es mit einer leichtsinnigen Gesellschaft zu tun hat? Er gibt lieber sein Innerstes auf, als es sich ganz allein und umsonst sauer werden zu lassen.“ So ist also nicht anzunehmen, daß die griechischen Tragiker dieser Maxime nicht gefolgt wären: „Höchst natürlich und wahrscheinlich nennen auch wir daher die Behauptung gegenwärtigen Programms: eine Tri- oder gar Tetralogie habe keineswegs einen zusammenhängenden Inhalt gefordert, also nicht eine Steigerung des Stoffs, wie oben angenommen, sondern eine Steigerung der äußeren Formen, gegründet auf einen vielfältigen und zu dem bezweckten

„Choephoren“, „Eumeniden“; wozu dann noch das verloren gegangene Satyrspiel „Proteus“ gehörte.

Eindruck hinreichenden Gehalt. In diesem Sinne mußte nun das erste Stück groß und für den ganzen Menschen staunenswürdig sein, das zweite durch Chor und Gesang Sinne, Gefühl und Geist erheben und ergötzen, das dritte darauf durch Äußerlichkeiten, Pracht und Drang aufreizen und entzücken; da denn das letzte zu freundlicher Entlassung so heiter, munter und verwegen sein durfte, als es nur wollte."

Diese Worte beruhen auf Hermanns Schilderung der Orestie [1]), *quae sola nobis trilogia superest,* aus der er vornehmlich seine Theorie gewonnen hat. Es mögen aber ihrem Inhalte *(argumentum)* nach die Tragödien einer Trilogie *una perpetuitate argumenti* verbunden sein, wie dies bei der Orestie der Fall ist, oder *singulae seorsum tragoediae habere argumentum*, dennoch wurde noch etwas anderes gefordert *(tamen aliud quid requirebatur), ut tres tragoediae cum attentione ac voluptate spectari possent* (Hermann p. 308. 310). Das war die Behandlung der „äußeren Form" (*tractatio*). Von dieser aber galt, daß *eae tragoediae, quae una trilogia comprehenderentur, quam maxime inter se essent dissimiles: eodem modo, ut hodie musicos in iis, quas symphonias vocant, quae ex tribus plerumque partibus constant, id curare videmus, ut apta dissimilitudine earum partium, ne refrigeretur et languescat studium audiendi* (p. 311). Wenn nun Goethe dieser Theorie seinen vollen Beifall gibt, so sah er also auch schon bei der

[1]) *Agamemnon magna est et gravis fabula, tota ad epici carminis severitatem composita. Excipiunt hanc Choephori, plane diversi coloris fabula, in qua cantica chori, tamque admirabilis cantionum varietas ut tota fabula lyricam indolem spiret. Mirum quantum ab hac differt tertia fabula, Eumenides. Nihil in hac de scena canitur; sed chori cantica vehementissimi motus plena. Fere omnia in hac eo tendunt, ut oculis nova, insolens species objiciatur.* G. Hermann, de compos. tetral. trag. (Opusc. II, 311; Lips. 1827.)

Orestie nicht in der (oben von ihm selbst geschilderten) versöhnlichen einheitlichen Abrundung ihres Inhalts *(argumentum)* die befriedigend abschließende trilogische Wirkung, sondern in der wohlberechneten Einheit ihrer „äußeren Form“ *(tractatio)*. Wir müssen das besonders betonen, denn die Beispiele, die Goethe selbst in diesem Zusammenhange anführt, gehören alle der neuesten Zeit an. Er mochte nicht einfach wiederholen, was das Programm schon deutlich genug vorgeführt hatte. Vielmehr, was dieses an dem bestimmt überlieferten und anderen, vermuteten Fällen des griechischen Altertums gezeigt, referierte Goethe im allgemeinen und fügte dann dem historischen Beweise Gottfr. Hermanns den ästhetischen hinzu, indem er die selbsterlebten Wirkungen unmittelbar gegenwärtiger Produktionen schildert. Bevor Goethe das jedoch tut, erinnert er an ein Beispiel „für jene erste Art“: an Schillers „Wallenstein“, wo der Dichter also nach der alten, historisch-falschen Ansicht von der Trilogie verfahren ist[1]), wenn freilich auch, „ohne daß er hier eine Nachahmung der Alten beabsichtigt hätte“. Als Beispiele aber für „die von dem Programm eingeleitete Weise: völlig Unzusammenhängendes aufeinander glücklich und schicklich folgen zu lassen“, lobt Goethe zwei italienische theatralische Aufführungen mit völlig selbständigen musikalischen und orchestrischen Einlagen.

Wenden wir jetzt diese Ausführungen zur Erläuterung jener Worte Goethes an, „daß die Griechen ihre Trilogie zum Zwecke der Katharsis benutzt haben“, so ist offenbar, daß das Beispiel für diese Behauptung,

[1]) Das hat Köchly, G. Hermann (Leipzig 1874) S. 164, übersehen.

die Oedipodie, in genauer Parallele steht mit der Orestie, und daß also die trilogische Katharsis im „Oedipus" nicht auf dem „zusammenhängenden Inhalt", sondern auf den „äußeren Formen" beruht. Ist aber das Prinzip der trilogischen Katharsis die äußere Form, die sich „auf einen vielfältigen Gehalt gründet", so muß sich eben dieser Inhalt der äußeren Gestaltung unterwerfen. Wenn also, wie in den beiden vorliegenden Fällen der Orestie und der Oedipodie, die drei Tragödien zugleich auch einen durchgehenden Inhalt besitzen, so darf sich doch das Interesse eines einheitlichen Inhalts nicht in den Vordergrund drängen, dadurch, daß der Dichter entweder durch die gerechte Bestrafung eines ausgemachten Verbrechers alles auf eine „stoffartig" wirklich befriedigende Versöhnung zuspitzt, oder uns durch die Leiden eines völlig Unschuldigen eine allzu empörende Ungerechtigkeit vorführt. „Hierauf gründet sich nun auch die Maxime des großen Meisters[1]), daß man den Helden der Tragödie weder ganz schuldig noch ganz schuldfrei darstellen müsse. Im ersten Falle wäre die Katharsis bloß stoffartig, und der ermordete Bösewicht z. B. schiene nur der ganz gemeinen Justiz entgangen; im zweiten Falle ist sie nicht möglich: denn dem Schicksal oder dem menschlich Einwirkenden fiele die Schuld einer allzu schweren Ungerechtigkeit zur Last," so daß man sich also vom Stoff gar nicht zur Form zu erheben vermöchte. Der Inhalt, der Stoff als

---

[1]) Aristoteles (poet. c. 13, p. 1452b 34—1453a 12): *οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας; δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, ... οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρόν. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος, ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ· οἷον Οἰδίπους κτλ.*

solcher darf nicht das ganze Interesse für sich in Anspruch nehmen, — das ist Goethes Lehre. Damit aber erkennen wir jetzt auch, welchen Zweck Goethe mit seiner inhaltlichen Schilderung des „Oedipus“ (ob. S. 144) verfolgte. Er stellte ihn vor Augen und lobte ihn, nicht deshalb, weil er sagen wollte: so muß ein tragischer Stoff beschaffen sein, wenn er durch und in sich selbst die höchste inhaltliche Katharsis herbeiführen soll; — er wollte sagen: der beste tragische Stoff ist gewaltig, aber geheimnisvoll; nicht in sich selbst bietet er für den Verstand die Lösung seines Rätsels. Weder verletzt noch völlig befriedigt — ist hier für den Verstand kein Gebiet: Die heftigsten Gefühle werden erregt, aber auch in sich selbst gereinigt, d. h. beruhigt, abgeschlossen durch den kunstvollen Wechsel trilogischer Komposition. Das also ist der Grund, weshalb Goethe den Oedipus nicht für völlig schuldlos, aber auch nicht für völlig schuldig, sondern für einen „halbschuldigen Verbrecher“ erklären mochte und ihn „unerforschlichen und unbegreiflichen Gewalten“ gegenüberstellt, damit uns die dichterische Handlung nicht zu einem Stoff nüchtern abwägender Berechnung von Schuld und Sühne werde. Wir sollen uns von der Aussöhnung nicht fast wie in „gemeiner Justiz“ überzeugen, als Oberberufungsrichter aus den Akten nach reiflicher ethischer Reflexion, sondern sollen uns als Zuschauer im Theater an die Tatsachen und Handlungen, die sich vor unseren Augen abspielen, halten, damit wir uns der rein künstlerischen Katharsis zuwenden können. Falls diese dann dem Dichter gelingt und er wirklich imstande ist, uns in eine Folge der mannigfaltigsten Gefühle zu versetzen, wo alles zusammen einen gefällig einheitlichen Wechsel bietet, so werden wir völlig zufrieden nach Hause gehen. Weit entfernt

also, die Katharsis „von dem Zuschauer hinweg in die tragischen Personen zu verlegen“, als seien „Katharsis“ und „Aussöhnung“ dasselbe, hat Goethe nicht einmal überhaupt von einer im Inhalt, in der „dargestellten Handlung“ liegenden Katharsis gesprochen, sondern von einer solchen der „äußeren Form“. Daß eine derartige Katharsis aber nicht in den dargestellten Helden, sondern im Zuschauer vor sich geht, haben wir höchstens nur des Abschlusses wegen noch besonders auszusprechen.

Ist es uns gelungen, zu zeigen, daß Goethe, wenn er von einer Trilogie des Oedipus spricht, nur deren bauliche, gleichsam architektonische Einheit als Zweck im Auge hat, keineswegs aber auf die Forderung einer inhaltlichen, stofflichen Einheit drängt, — so finden wir dann noch eine erwünschte Bestätigung in einer Äußerung aus der letzten Zeit des Dichters, die mit unseren Ausführungen in vollkommenem Einklang steht. Denn spricht Goethe bei Eckermann, Bd. II, d. 1. Dez. 1831, auch nicht von dramatischen Trilogien, so rät er doch Soret sogar selbst für lyrische trilogische Kompositionen: er solle den gemeinsamen Stoff in der Weise behandeln, „daß zwischen jeder der drei Produktionen eine fühlbare Lücke bleibe“. Denn „auf diese Weise kommt man weit leichter zum Ziele und erspart sich viel Denken, was bekanntlich eine gar schwierige Sache ist“. Solch gar schwieriges Denken, das weder im Interesse des Dichters noch des Publikums gelegen ist, dem Schiller aber doch bei der trilogischen Komposition seines „Wallenstein“ gefolgt ist, gehört auch der „Philosophie“ an, von der Goethe (siehe oben S. 69) sagt, „sie sei diesem Werke an verschiedenen Teilen im Wege und hindere seinen reinen poetischen Succeß.“ Und gleiches bekennt Goethe auch von seinem eigenen Roman, den

„Wahlverwandtschaften“. Wir haben oben (S. 77 fg. und S. 139) darauf hingewiesen, wie dieses Stück, im Gegensatz zur katharsischen Wirkung der „Mittelgattung“ und des Lustspieles, die recht eigentlich tragische Reinigung darstellt, so daß schwerlich von einer Verlegung eines ausgleichenden Abschlusses in die „geopferten“ Helden gesprochen werden kann. Wenn es gleichwohl deutlich ist, wie Goethe hier den Inhalt ohne jede „fühlbare Lücke“ in sich selbst möglichst abschließt, so daß die volle Einheit schon durch den Inhalt und keineswegs durch die künstlerische Komposition erzielt wird, so müssen wir uns an das erinnern, was Goethe ebenfalls zu Eckermann (Bd. III, d. 6. Mai 1827) gesagt hat: „Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfing in meinem Innern Eindrücke sinnlicher, bunter, hundertfältiger Art; und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselbigen Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen. Das einzige Produkt von größerem Umfang, wo ich mir bewußt bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine »Wahlverwandtschaften«. Der Roman ist dadurch für den Verstand faßlich geworden; aber ich will nicht sagen, daß er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfaßlicher eine Produktion, desto besser.“ (Vgl. oben S. 123 fg.)

Bedenken erregen könnte die auffallend und wie absichtlich übertriebene Äußerlichkeit, in der Goethe von der Trilogie und ihrer Wirkung spricht, als

käme dem im Theater zuschauenden Philistermanne, den er doch zugleich auch wieder wohlwollend verspottet, die Entscheidung in künstlerischen Dingen zu. Allein, wir haben schon oben (S. 107) gesehen, daß „die Poesie auf ihrem höchsten Gipfel ganz äußerlich scheint"; und wenn auch dieser Schein (wie wir Kap. III. Schl. erfahren werden), dem Tieferblickenden, dem „Kenner" beträchtlich mehr zu sagen hat, als die kulturlose Menge zu begreifen und zu empfinden vermag, so wird doch diese Vertiefung nach ihrer ästhetisch-künstlerischen Seite nicht eine ethisch-philosophische sein, sondern wiederum nur ein tieferes Miterleben künstlerischer Formgebung. In diesem Sinne mag auch von Interesse sein, was Goethe über die kathartische Wirkung der Musik sagt, die für uns alle ja die innerlichste der Künste ist. Hat man doch gerade auch eine Stelle aus der Politik des Aristoteles (VIII, 7 p. 1341 b 38), wo dieser über die Katharsis in der Musik handelt, seit alters zur Erläuterung der knappen Ausführungen in der Poetik herbeigezogen. Goethe weist diese Stelle ab. Zwar wolle er „nicht leugnen, daß hier von einem analogen Falle die Rede sei, allein, er ist nicht identisch: die Wirkungen der Musik sind stoffartiger, wie wir auf jedem Ball sehen können, wo ein nach sittig-galanter Polonaise aufgespielter Walzer die sämtliche Jugend zu bacchischem Wahnsinn hinreißt". Damit räumt Goethe also der Musik in der Tat eine so starke innere Wirkung ein, daß es uns nicht möglich wäre, zur bloßen Formbewunderung überzugehen und somit jene äußere Katharsis auch ihr gegenüber zu erleben. Gleichwohl aber wäre es verkehrt, zu erwarten, daß Goethe nun der Musik, infolge ihrer stärkeren stofflichen Wirkung, auch einen weitergreifenden und längerwährenden

Einfluß oder gar eine ethische Katharsis beilegen werde. Im Gegenteil: „die Musik so wenig als irgendeine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein.“ (Vgl. oben S. 36 fg.)

Sehen wir somit, daß Goethe in seiner „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“ — mit Recht — auch die Erregung von Gefühlen zur stofflichen, pathologischen Wirkung rechnete; — und daß er demgemäß der Musik nur eine niedrige stoffliche Gefühlswirkung auf die Jugend zusprechen mochte, so kann es uns doch nicht wundern, wenn Goethe gerade in seinen Anschauungen über Musik nicht immer zu widerspruchsloser Bestimmtheit gelangt ist; stand ihm doch die Musik von allen Künsten am fernsten, wie er selbst an Zelter (den 19. Juni 1805; Briefw., herausg. von Riemer 1, 172) schreibt: „Ich kenne Musik mehr durch Nachdenken als durch Genuß und also nur im allgemeinen.“ So sich widersprechend erkennt Goethe in den „Maximen und Reflexionen“ (1. Abteilung) der Musik „die größte Wirkung aufs Leben“ zu. „Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. Auf diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht oder Tanz.“ Während Goethe also an jener ersten Stelle der Musik nur den Jugendeffekt des Tanzes zugesteht und ihr jeden ethischen Einfluß abspricht, erklärt er hier für das Wesen der „wahren“ Musik, daß sie „jederzeit“ nicht nur auf den Tanz, sondern sogar auf das Gefühl für das Heilige und die Andacht von Einfluß sei. Dennoch sind diese Worte nicht so zu verstehen, als ob Goethe der „wahren“ Musik

eine umfassendere, stoffliche Wirkung zuschreiben wollte als in der „Nachlese“. Im Gegenteil hat Goethe hier der „wahren“ Musik solche Beeinflussung nur deshalb beigelegt, weil er sich bei seinem theoretischen „Nachdenken“ nicht gegenwärtig hielt, daß auch eine Erregung des Gefühls zu Andacht und Tanz eine stoffliche Wirkung ist; denn gerade im Zusammenhang mit diesen Worten (Maxim. u. Reflex. I) schreibt Goethe: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte.“ Wie sehr sich aber Goethe, wo er über Musik nicht nur theoretisch nachdenkt, sondern sich auch ihrem wirklichen Genuß hingibt, des Stofflichen, Pathologischen der Gefühlswirkung bewußt wird und es als unkünstlerisch abweist, zeigt uns ein Brief an Zelter vom 24. August 1823 (bei Riemer III, 332). Mehr als zwei Jahre war Goethe fast jeder Musik ferngeblieben, als er die Milder und Szymanowska singen hörte und „die ungeheure Gewalt der Musik auf sich“ empfand. Ja, nicht nur die „himmlischen“ Stimmen dieser „großen Talente“, sondern selbst die öffentliche Musik des Jägerkorps „falteten ihn da auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt“. Allein, welchen Schluß zieht Goethe dem befreundeten Musiker gegenüber aus einer solchen Stimmung? „Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte Deiner Singakademie den Saal verlassen müßte.“ Doch: „Du würdest mich durch allmähliche Leitung und Prüfung von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist.“ Also in dem kennerhaften Fortschritt musikalischen Verständnisses hätte

Goethe nach seiner Überzeugung die Katharsis von den durch die Melodien erregten Affekten gefunden.

Mußten wir in dieser Besprechung der Goetheschen Auffassung der Katharsislehre bei Aristoteles auch darauf verzichten, diese letztere selbst zu prüfen, um uns für eine wahrscheinlichste Interpretation zu entscheiden, so ist es doch erlaubt, darauf hinzuweisen, wie sehr sich Goethes Anschauung sowohl von der medizinischen als von der musikalischen Auffassung der aristotelischen Katharsislehre entfernt hält. Wenn Erwin Rohde, Psyche II, 48 fg., schreibt: „Aus priesterlich-musikalischen, nicht aus den medizinischen Erfahrungen und Praktiken hat Aristoteles, der Anregung des Plato folgend, die Vorstellung von der durch vehemente Entladung (und nicht, wie neuerdings wieder erklärt wird, vermittelst Beruhigung der Affekte durch einen »versöhnenden Schluß«) bewirkten *κάθαρσις τῶν παθημάτων* auf die Tragödie übertragen," — so haben wir gesehen, daß Goethe die Befreiung auch von musikalischen Erregungen nicht in einer vehementen Entladung, sondern in dem Übergang zur reinen künstlerischen Bewunderung und zum Verständnis der Form gefunden hat. Künstlerisch zu denken, ist also das Mittel, um zu einer „reinen" sinnlichen Wahrnehmung von Dingen und Gefühlen zu gelangen. In solcher Einsicht rühmt Goethe (Ital. Reise; Bericht: Dez. 1787) von Raffael, daß er „sich eben durch die Richtigkeit seines Denkens auszeichnete und man eben hieran durchaus den gottbegabten Mann erkennt". Ist es aber dies, daß wir durch die Kunst den dargestellten Gegenstand näher kennen lernen, daß wir die sinnlichen, anschaulichen Mittel begreifen, die seine Existenz, sein Wesen ausmachen, daß wir uns also von dem in der Natur verworrenen Inhalt und den diesem anhaftenden fremden

Affekten erheben zu seiner reinen sinnlichen Erkenntnis, so ist nicht im Aristoteles (wie ihn jene Auffassungen verstehen lehren) die nächste Parallele zu Goethes Katharsislehre zu finden, sondern im Plato, — nur mit dem Unterschied, daß es sich bei Plato um eine Reinigung durch Hingabe an die rein wissenschaftliche, verstandesmäßige Erkenntnis handelt, bei Goethe aber um eine solche durch Einstellung der Aufmerksamkeit auf die rein künstlerische, sinnliche Erkenntnis. Nach Plato ist die wichtigste und wesentlichste Katharsis (*μεγίστη καὶ κυριωτάτη τῶν καθάρσεων* Sophist. c. 17 p. 230 D) die geistige Reinigung (*ὁ περὶ τὴν διάνοιαν καθαρμός* c. 14 p. 227 C)[1]), die durch Gründe den Irrtum widerlegt (*ὁ ἔλεγχος*), so daß einer nur das zu wissen glaubt, was er auch wirklich weiß (*καθαρὸς καὶ ταῦτα ἡγούμενος, ἅπερ οἶδεν, εἰδέναι μόνα, πλείω δὲ μή* p. 230 D). Wer diese Reinheit nicht besitzt, ist im Wichtigsten unrein und unerzogen: *τὰ μέγιστα ἀκάθαρτος, ἀπαίδευτος* (p. 230 E). — Diese soeben geschilderte kathartische Tätigkeit ist nun im Gegensatz zu dem Treiben der Sophisten die edle Beschäftigung des Philosophen und besonders des Sokrates. (Vgl. H. Bonitz, Platonische Studien, 2. Aufl. Berlin 1875. S. 170 ff.)

Eine wie unmittelbare kathartische, von Gefühlen reinigende Kraft nun auch Goethe der bloßen intellektuellen Erkenntnis beimaß, zeigen seine Worte aus der Einleitung zu seinem „Versuch einer Witterungslehre, 1825“: „Man hat manches Instrument ersonnen, um jene uns täglich anfechtenden Wirkungen dem Grade nach zu versinnlichen; das Thermometer beschäftigt jedermann,

[1]) Im Unterschied zur körperlichen: *δύο μὲν εἴδη καθάρσεως, ἓν δὲ τὸ περὶ τὴν ψυχὴν εἶδος ἔστιν, τοῦ περὶ τὸ σῶμα χωρὶς ὄν* (p. 227 C).

und wenn er schmachtet oder friert, so scheint er in gewissem Sinne beruhigt, wenn er nur sein Leiden nach Réaumur oder Fahrenheit dem Grade nach aussprechen kann.“ Gleichwohl unterscheidet Goethe, wie wir oben (S. 155) gehört haben, scharf die Katharsis, die der Philosoph herbeizuführen imstande ist, von der durch die Kunst bewirkten. Jener „vermag auf Moralität zu wirken“, den ganzen Lebenswandel und die ganze Weltanschauung des Menschen durch den Zwang seiner Lehre zu beherrschen; die Wirkung des Kunstwerkes dagegen beschränkt sich auf die Dauer seiner Wahrnehmung und auf den nachschaffenden Genuß seiner Form.

Wem übrigens die medizinische Auffassungsweise der Katharsis Freude macht, der kann im Anschluß daran auch vom illusionistischen Standpunkt aus den ästhetischen Akt sehr wohl mit einer kontagiösen Krankheit vergleichen. Der Künstler befreit sich von dem Stoff, der ihn beunruhigt, dadurch, daß er ihn in einem Kunstwerk aus sich herausstellt, indem er dabei seine Aufmerksamkeit ganz auf die Formgebung ablenkt und so das Pathos, das ihn ergriffen hat, ausscheidet. Dies Kunstwerk ist der Ansteckungsstoff, der nun in dem Beschauer, sofern er wenigstens eine Disposition dazu besitzt, das gleiche Leiden entstehen läßt, an dem auch der Künstler gelitten hatte. Und wiederum erfährt auch der Beschauer eine gleiche Katharsis dieses Krankheitserregers dadurch, daß er ihn als ein seinem Innern Fremdes, als außer ihm existierendes Objekt betrachtet, dessen Formentstehung ihn allein interessiert. Ein durchschlagendes Kunstwerk ruft ganze Epidemien hervor; auf den Werken der vaterländischen Klassiker aber beruht das endemische Kunstleben.

Fragen wir jetzt zum Schluß, was uns das Kapitel

„über die Katharsis bei Goethe“ zur Erkenntnis seiner Theorie vom ästhetischen Illusionismus beigetragen hat, so werden wir erkennen, daß die Begriffe der Katharsis und der Illusion in innigstem Zusammenhang stehen. Denn indem wir uns bewußt sind, daß die Werke der Kunst nicht die Wirklichkeit selbst sind, sondern nur die Darstellung, die Illusion der Wirklichkeit gewähren; — und indem wir uns von dem unmittelbaren Miterleben des dargestellten Inhaltes und der ihn begleitenden Affekte zu verständnisvoller Bewunderung der darstellenden Form erheben, erleben wir die wahre ästhetische Reinigung der Leidenschaften, die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*.

Drittes Kapitel.

Die Entwicklung der Goetheschen Ästhetik zum Illusionismus.

Haben wir uns in den voraufgehenden Kapiteln über den Illusionismus und die Katharsis bei Goethe überzeugt, daß dieser in seinem höheren Alter eine illusionistische Ästhetik vertreten hat, so entsteht jetzt für uns die Frage, ob er die gleichen Anschauungen auch schon in jüngeren Jahren gehegt hat. Um das zu beantworten, dürfen wir uns einer Stelle in „Dichtung und Wahrheit" erinnern, wo Goethe im zehnten Buche erzählt, wie er als junger Student in Straßburg durch Herder Goldsmiths „Landpriester von Wakefield" kennen gelernt habe. Auch von diesem Stücke rühmt Goethe, wie von Manzonis „Verlobten", die große Kraft der Rührung; und wer sich den Gang der Handlung ins Gedächtnis zurückrufen wollte, würde leicht inne werden, daß sich auch hier vom Schicksal unschuldig Verfolgten das unablässig auf sie einstürmende Unglück immer wieder zum Guten wendet. Weniger freilich durch eine Wendung in den Ereignissen selbst als durch den Trost, den der fromme Sinn des Pfarrers auch bei den traurigsten Erfahrungen in der christlichen Religion zu finden weiß; gewinnt er doch sogar aus der Hinrichtung, die seinem eigenen Sohne droht, für sich und die Seinen das Vorgefühl jenes zukünftigen Glückes, das nach dem Gesetz des Ausgleichs

(balance) gerade dem Unglücklichen in um so höherem Maße zuteil werde. „Im Vorgefühl von solchem hohen Glück“ wandelt sich auch das elendeste Leben selbst schon zum Glück, so daß das jenseitige Dasein nur *holds out to the wretched a change from pain* (Chap. 29 — *περιπέτεια ἐκ δυστυχίας*). Wie Manzoni reiht auch Goldsmith in seinem Roman (dessen Inhalt gleichermaßen vorzugsweise die Verfolgung jungfräulicher Keuschheit durch einen liederlichen Landbaron ist) die Schicksalsschläge Schlag auf Schlag aneinander: Kaum hat der alte Primrose für ein verlorenes Glück aus dem ihm noch Bleibenden Worte des Trostes gefunden, als er stets wieder erfahren muß, daß ihm auch dieses geraubt ist. Die eine Tochter hat er verloren; ihn tröstet der Besitz der anderen. Doch *just as I spoke, my wife appeared with looks of terror* (Chap. 28) und verkündet den Verlust auch dieser. So bleibt ihm sein Sohn; allein, *I had scarcely said these words, when* — der Sohn in Ketten ins Gefängnis geworfen wird u. Ä. m. Dies Eine Prinzip [1]) wird mit solcher unermüdlichen englischen Methodik durch das ganze Stück hindurchgeführt, daß, als sich zu dem inneren Frieden auch die äußeren Umstände glücklich gestalteten, sich nicht allein die Erzählung ganz von selbst schließt, sondern auch dieses neue äußere Glück nur mitverklingt in dem Einen Tone, der durch das Ganze hallt: dem Umschlag des äußeren Schicksals zum Glücke des Frommseins [2]).

Wir dürfen annehmen, daß sich diese Einheit noch

---

[1]) Vgl. oben die Anmerkungen auf S. 61 fg. Ferner S. 63, 1. 64, 3. 65, 1.

[2]) Das Ganze liefert *a proof that even the humblest fortune may grant happiness, which depends not on circumstances, but constitution* (Chap. 4).

ganz besonders scharf durch „die Art des Vortrags aus Herders Munde, der, ohne monoton zu sein, alles in Einem Tone hintereinander folgen ließ“, für Goethe ausprägen mußte; „denn weil Herder alles aufs tiefste empfand und die Mannigfaltigkeit eines solchen Werks hochzuschätzen wußte, so trat das ganze Verdienst einer Produktion rein und um so deutlicher hervor, als man nicht durch scharf ausgesprochene Einzelheiten gestört und aus der Empfindung gerissen wurde, welche das Ganze gewähren sollte.“ Darum auch möchte es Herder kaum zu verargen sein, wenn er sich, wie Goethe erzählt, „besonders über unseren Mangel an Scharfsinn erzürnte, daß wir die Kontraste, deren sich der Verfasser oft bedient, nicht voraussahen, uns davon rühren und hinreißen ließen, ohne den öfters wiederkehrenden Kunstgriff zu merken“.

Kurz bevor [1]) Goethe den „Vicar of Wakefield“ kennen lernte, hatte ihn die Liebe an Friederike Brion gefesselt; und wie viel auch an seiner wundervollen Darstellung dieser elegischen „Idylle“ von Sesenheim Dichtung sein mag, — soweit seine Erzählung für unsere theoretischen Erwägungen in Betracht zu ziehen ist, ist kein Grund vorhanden, an ihrer Geschichtlichkeit zu zweifeln. Die Dichtung, deren poetischer Welt er sich hingab, und die Wirklichkeit, die er erlebte, verbanden sich dem jugendlichen Goethe so innig zu einem Ganzen, daß er die Personen des Sesenheimer Familienkreises wohl mit Namen der Wakefieldschen Familie anreden mochte, und daß umgekehrt er und die Mitglieder des elsässischen Pfarrhauses in den Romanfiguren ein zweites, romantisch-poetisches Dasein zu erleben träumten. Wer

[1]) Vgl. G. v. Loepers Erläuterungen in der Hempelschen Ausgabe von Goethes Werken. Teil 21. S. 405 fg.

so stark vom Inhalt des Romanes ergriffen wird, kann diesen unmöglich rein als Kunstwerk genießen, mag durch die Anlage der Dichtung selbst, durch die Art des Vortrags die poetische „Produktion“ als solche für den Kenner auch noch so „rein und deutlich hervortreten“. So ging es auch Goethe, und es ist ein Gewinn für uns, daß er, wo er sich in seinem so viel späteren Jahren entstammenden Berichte hiervon Rechenschaft ablegt, nicht unterläßt, über diesen Punkt eine umfassende Reflexion anzustellen. Es sei der Jugend Art, vom Inhalt dergestalt ergriffen zu werden, daß sie die gefühlsärmere, aber ästhetisch reifere reine Kunstbetrachtung späterer Jahre noch nicht haben könne, aber gewiß auch nicht zu haben brauche. „Wie oft wiederholt man nicht die Litanei vom Schaden der Romane, und was ist es denn für ein Unglück, wenn ein hübscher junger Mann sich an die Stelle der Person setzt, der es besser und schlechter geht als ihm selbst?“ (Dicht. u. Wahrh. 11. Buch.) Herder, der älter und reifer war als Goethe und seine Freunde, ließ diese den Unterschied deutlich genug empfinden; allein, es ist schwer zu sagen, ob ihn, der später so ganz andere Wege gegangen ist[1]), nicht mehr noch als seine größere ästhetische Reife die angeborene Oppositionslust gereizt hat, denn „sein kritischer Genius hatte nun einmal immer den Dämon des ›Widerspruchgeistes‹ sich zur Seite“, wie Rudolf Haym (Herder I, 396) über das gemeinsame Leben Herders und Goethes in jener Straßburger Zeit schreibt.

Herder, so erzählt Goethe, las den „Landprediger“, „als wenn nichts gegenwärtig, sondern alles nur historisch wäre, als wenn die Schatten dieser poeti-

[1]) Vgl. R. Haym, Herder II, 614 ff., 699 ff.

schen Wesen nicht lebhaft vor ihm wirkten, sondern nur sanft vorübergleiteten". Demgemäß „tadelte er das Übermaß von Gefühl, das bei mir von Schritt zu Schritt mehr überfloß. Ich empfand als Mensch, als junger Mensch; mir war alles lebendig, wahr, gegenwärtig. Er, der bloß Gehalt und Form beachtete, sah freilich wohl, daß ich vom Stoff überwältigt ward, und das wollte er nicht gelten lassen. Man sieht hieraus, daß er das Werk bloß als Kunstprodukt ansah und von uns das gleiche verlangte, die wir noch in jenen Zuständen wandelten, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturerzeugnisse auf sich wirken zu lassen." Interessant ist dann der Schluß dieser Goetheschen Reflexion: „Ich ließ mich durch Herders Invektiven keineswegs irre machen; wie denn junge Leute das Glück oder Unglück haben, daß, wenn einmal etwas auf sie gewirkt hat, diese Wirkung in ihnen selbst verarbeitet werden muß. Eigentlich aber fühlte ich mich in Übereinstimmung mit jener ironischen Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt und so zum Besitz einer wahrhaft poetischen Welt gelangt. Freilich konnte dieses nur später bei mir zum Bewußtsein kommen." Damals also, im Jahre 1770, beginnt in Goethe sich sein Verhältnis der Kunst gegenüber vom pathologischen zum ästhetischen Standpunkt zu erheben, so daß er noch in späteren Jahren in einem Briefe an Zelter (vom 25. Dezember 1829) rühmte: „Es wäre nicht nachzukommen, was Goldsmith gerade im Hauptpunkte der Entwicklung auf mich gewirkt hat. Diese hohe, wohlwollende Ironie, diese Billigkeit bei aller Übersicht, und wie alle verwandten Tugenden heißen mögen, erzogen mich aufs löblichste. Merkwürdig ist noch hierbei, daß Goldsmith ganz Form ist, der ich

mich denn auch ergab.“ Doch das alles war Goethe in seiner Straßburger Zeit nur dunkles Gefühl; wann wurde es ihm wirklich zum Bewußtsein?

Wenn es wahr ist, was Anselm Feuerbach (Vermächtnis S. 80) schreibt, daß „Rom einem jeden diejenige Stelle anweist, für die er berufen ist“, so haben Herder und Goethe das in typischer Reinheit zu erfahren gehabt. Der Gegensatz zwischen ihnen, der, tief in der Natur beider angelegt, durch Erziehung und Leben sich nur noch schärfer herausarbeiten mußte, enthüllte sich seit Herders italienischer Reise bis zu bewußtem Widerstreit. „Goethe war nach Italien als in die rechte Heimat seines Geistes gekommen; er war sinnlicher und mehr als bisher Künstler geworden. Bei Herder gerade umgekehrt. Seine Sinnlichkeit und seine Empfänglichkeit für die Schönheit der Form als solche war niemals sehr entwickelt. Wie wenig, das erfuhr er jetzt zu seiner eigenen Überraschung. Wie um sich vor dem unbehaglichen Gefühl dieser seiner Unzulänglichkeit zu retten, warf er sich mit doppelter Stärke auf die in ihm so kräftig entwickelte Empfindung des Sittlichen.“ (Haym, a. a. O. II, 412 f.) Gerade das Umgekehrte gilt von Goethe; und wir werden sehen, inwiefern jener Umschwung in ihm, der sich in Italien vollzog, der sein ganzes Wesen ergriff, und sein Innerstes erst wirklich heraufhob, auch in seiner ästhetischen Theorie zum Ausdruck kam.

Haben wir oben (S. 51 ff.) in dem Aufsatz über den „Begriff der Rührung“ zur Erläuterung dessen, was Goethe unter Rührung verstand, als er zu Eckermann über Manzonis „Verlobte“ sprach, seine Mitteilungen über den Plan einer „Iphigenie in Delphi“ zitiert, so liegt es nahe, zu untersuchen, ob nun nicht umgekehrt aus seiner ästhetischen Theorie, die er eben im Anschluß an Manzoni

entwickelte, auch auf seine rein künstlerischen Intentionen bei der Ausbildung des Planes einer delphischen Iphigenie ein erwünschtes Licht fällt, das uns denn die Entwicklung Goethes von seiner früheren stofflichen, inhaltlichen, pathologischen Ästhetik zum Illusionismus seiner reifen Jahre erleuchten würde.

Unzulässig ist zunächst, was Richard M. Meyer (Goethe. Berlin 1895. S. 182) über die „Iphigenie in Delphi" sagt: „Zum zweiten Male hätte hier glückliche Fügung den Geschwistermord im Hause der Atriden verhindert, und eine Szene von echt antikem Effekt wäre die geworden, in der Elektrens Leidenschaft sie zu dem ungeheuren Angriff auf Iphigeniens geheiligtes Haupt hinriß." Allein, nicht, daß Elektra das „geheiligte Haupt Iphigeniens" angreift, ist die echt antike Szene, sondern daß sie die unerkannte Schwester, „deren heilige Ruhe mit Elektrens irdischer Leidenschaft merkwürdig kontrastiert", erschlagen will, als ein erlösendes Wiedererkennen (ἀναγνώρισις) eintritt, — das ist der echt antike, auf einer glücklichen Peripetie beruhende Effekt. — „Indessen", fährt Meyer fort, „äußere Handlung genügte dem auf die innersten Wandlungen der Seele gerichteten Sinn des Dichters nicht mehr. So blieb der Plan unausgeführt." Aber gerade eine ungeheure seelische Wandlung sollte sich ja im Drama vollziehen: der leidenschaftlichste Umschlag todsinnenden Hasses zur innigsten Schwesterliebe. Nicht jenes also ist der Grund, weshalb Goethe eine delphische Iphigenie nicht schrieb; er selbst nennt ihn am Schlusse der oben (S. 57) zitierten Worte deutlich genug: „Wo soll man Hände und Zeit hernehmen, wenn auch der Geist willig wäre!" Aus solchen Worten hätte Meyer auch entnehmen können, daß Goethe schon gleich nach der ersten Überraschung

über den unerwarteten schönen Fund nicht mehr (auch Rom, d. 16. Febr. 1787, nicht) den Plan gehabt hat, jenes Stück wirklich auszuführen. Man sollte nicht sagen: „Auf der italienischen Reise ward eine ›Iphigenie auf Delphi‹ geplant" (S. 169); es ward „das Argument der ›Iphigenia von Delphi‹ ausgebildet". (S. oben S. 56 und S. 129.) Sehr richtig sagt Hermann Fischer (D. Neuhumanism. in d. deutschen Lit. Tübinger Rektor.-Rede 1902. S. 18): „Iphigenie in Delphi, Nausikaa sind flüchtige Ideen des Reisenden geblieben." — „Spurlos", heißt es bei Meyer S. 182 weiter, „verschwindet der Plan in Goethes Lebenswerk, folgenlos, wie kaum ein zweiter Entwurf." Wir werden versuchen, den Spuren und Folgen dieses Planes in Goethes Lebenswerk weiter nachzugehen: sie sind auch in seiner ästhetischen Theorie von der allergrößten Bedeutung geworden. Denn in Goethe vollzog sich die Entwicklung seiner theoretischen Anschauungen stets im innigsten Kontakt mit seinem ganzen Dasein; und gerade an der Stelle, wo wir stehen, handelt es sich um den bei weitem entscheidendsten Wendepunkt seines Lebens.

Mit feinstem Verständnis hat Herman Grimm (Goethe. 6. Aufl. Berlin 1899. S. 287) auf den Zusammenhang hingewiesen, in dem diese überraschende Verwandlung der Iphigenienszene in Goethes Geiste mit dem Wechsel der den Dichter selbst umgebenden Welt steht, mit seiner Reise nach Italien. „Erst wo Goethe, von Venedig nach Bologna weiterfahrend, in das mittlere Italien eintritt, ist ihm, als sei er mit Weimar fertig. Die Vergangenheit wird undeutlicher. Aber Iphigenie bleibt ihm treu, als sei sie das einzige, was er aus einem großen Schiffbruch gerettet hat. In neuer Gestalt tritt

sie ihm plötzlich vor die Seele; auch Taurien versinkt, und eine andere Landschaft erschließt sich: Iphigenie auf Delphi.“ Zwar, „der neue Stoff zieht durch seine Seele nur hindurch wie ein Traum“, Goethe kehrt zur taurischen Iphigenie zurück, aber die Befreiung von Weimar und besonders auch von Frau von Stein, die so lange die Vertraute seiner poetischen Schöpfungen gewesen war, überträgt sich jetzt auch auf sein ursprüngliches Drama, die Iphigenie auf Tauris. „In Bologna angekommen, steht Goethe vor einem Bilde der heiligen Agathe: Ihr, schreibt er, werde ich im Geiste meine ›Iphigenie‹ vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.“ Also „vor jenem Gemälde wurde sich Goethe bewußt, daß Frau von Stein nicht mehr allein in seiner Dichtung herrsche, daß andere Gestalten neben ihrem Bilde mächtig zu werden begannen“. (Grimm S. 288.) Bisher „war Iphigenie die Stellvertreterin der geliebten Frau, die Gestalt, in der sie ihn begleitete“ (S. 286); jetzt soll ihn jenes hohe Weib auf dem Bologneser Bilde als Iphigenie geleiten. Die heilige Agathe ist aber nur ein Symbol; überhaupt ein anderes, höheres Wesen, als Frau v. Stein, war dem Dichter aufgegangen und hatte ihm schon bei seiner delphischen Iphigenie vorgeschwebt. Diese Italienerin wird Goethe nach Deutschland, wie Iphigenie ihren Bruder nach Delphi, zurückgeleiten; — und Frau von Stein? Soll ihm diese vornehme, stille Frau jetzt, verglichen mit der vor ihm erstandenen klassischen Gestalt, als die leidenschaftliche Elektra gelten? Wird sie ihn nicht mehr verstehen und sein neues, von ihr unerkanntes Ideal als die Ursache seines Verlustes verfolgen, wie Elektra in Iphigenien zunächst nur die Mörderin des Bruders erblickte? Doch wie diese kaum sich hervor-

wagenden Gedanken ihn leidenschaftlich beunruhigen, — da fühlt er: die neue Gestalt ist nicht die Feindin Lottens, beides sind Schwestern und werden sich als solche erkennen; und gerührt empfindet Goethe, wie das Entfremden von seiner Geliebten, das er sich nicht verbergen kann, in dieser Hoffnung die milde versöhnende, die rettende Lösung findet.

Ja, mehr noch: In den Reichtum des neuen Daseins, dessen typischer Ausdruck die neue Iphigenie und die heilige Agathe sind, mußte sich der Dichter selbst mitverschmolzen fühlen. Ihm gehören die Reichtümer, die er gefunden. Unmittelbar aneinander reiht er den Bericht über das Argument des neuen Dramas mit seinem Traum von dem Fasanenkahn. Da war er ausgezogen, die schönsten Fasanen zu erwerben, und mit den herrlichsten Vögeln, wie Pfauen und Paradiesvögeln, kehrte er heim, indem er sich unterwegs „schon die Freunde nannte, denen er von diesen bunten Schätzen mitteilen wollte". Aber seine Freunde, — wird er sie auch „gesund, froh und wohlwollend antreffen"? (Città Castellana, d. 28. Okt. 1786.) Oder wird seine Geliebte, werden seine Freunde ihn nicht mehr wiedererkennen, werden sie ihn unerkannt von sich stoßen? Hat er sich ihnen völlig entfremdet, oder werden sie teilnehmen und teilhaben an der gewaltigen Förderung seines Daseins? Was er erworben, ist sein persönlichster Besitz; sein eigenes Selbst, sein eigentlichstes, wahres Wesen, sich selbst hat er gefunden. Darum, wenn wir symbolisch ausdrücken dürfen, was vor der Seele des Dichters schwebte als fein gewobenes Wesen poetischer Phantasie: Sein neues Ich ist selber Iphigenie, und seine Geliebte wird ihn nicht mehr wiedererkennen; sie wird in ihm nur den Mörder seines Bruder-Ichs sehen und

gegen ihn die feindliche Hand erheben. Das ist ein Schlag für den Dichter wie mit mörderischem Beil; bei diesem Gedanken versinkt das Leben ihm in Todesnacht. Doch welch ein unermeßlich Glück! Sie erkennt ihn als einen neuen und doch als den alten wieder, wieder als ihren Bruder. Da hat Goethe geweint wie ein Kind. Wir brauchen nicht daran zu erinnern, wie wenig Frau von Stein, die eine zu treue Liebhaberin gewesen war, gestimmt war, in Goethe den selbständigen Bruder anzuerkennen; wie schmerzlich diese schöne Hoffnung für Goethe sich nicht erfüllte, als er, rein menschlich wie künstlerisch zum sicheren Meister gereift, aus Italien heimkehrend in das unbehagliche Dasein seiner deutschen Freunde wieder eintreten sollte. „Sie brachten mich zur Verzweiflung. Ich vermißte jede Teilnahme; niemand verstand meine Sprache.“ (Bei Schöll, Goethes Briefe an Frau von Stein III, 318.)

Indessen müssen wir fragen, worin die ungeheure Entwicklung des Dichters bestand, die sich dann in seinem persönlichen Leben vor allem durch das veränderte Verhältnis zu Frau von Stein zum Ausdruck brachte. Der geistreiche Adolf Schöll, der Herausgeber von „Goethes Briefen an Frau von Stein“ (Weimar 1848—1851), gibt darauf folgende Antwort: „Wenn Goethes neubegründetes Kunstbedürfnis, welches ein auf umfassendere Natureinsicht gestelltes Dichten verlangte, ihn statt früherer Wärmeausströmung zum Ansichhalten bestimmte, statt vertraulicher Abhängigkeit zum Behaupten des Schwerpunktes in sich, bei Schmerz, bei Genuß und Streben, so konnte mit dieser neuen, mehr meistermäßigen und mehr egoistischen Ökonomie des Lebens eine

Verbindung nicht bestehen, die auf steten und ganzen[1]) Seeleneinklang gerichtet war." Schreibt doch Goethe selbst: „Die Poesie verlangt, ja, sie gebietet Sammlung, sie isoliert den Menschen wider seinen Willen, sie drängt sich wiederholt auf und ist in der breiten Welt (um nicht zu sagen: in der großen) so unbequem wie eine treue Liebhaberin." (Frankfurt a. M., den 9. Aug. 1797.) Einen Schritt weiter und: — „Leider haben die Heiraten überhaupt etwas Tölpelhaftes" (Wahlverwandtschaften I, 9), denn „wenn die Männer sich mit den Weibern schleppen, so werden sie so gleichsam abgesponnen wie ein Wocken". (Maxim. u. Reflex. 3. Abteil.)

Was ist Frau von Stein Goethe gewesen? Auch diese Frage hat sich Rich. M. Meyer nicht richtig beantwortet. Wollten wir ihm wirklich glauben, daß diese „unter allen Geliebten Goethes die einzige gewesen ist, die ihm mehr gab, als sie von ihm empfing" (a. a. O. S. 208), — was müßte das für ein Weib gewesen sein! Doch fragen wir einmal, mit welchem Rechte Meyer ein solches Urteil fällt! Daran dürfen wir hier nicht denken, daß Goethe der Geliebten durch sein Verlassen schuldig blieb, da doch manche andere mit ihr das gleiche Schicksal teilen mußte. Nur in diesem Sinne könnten wir aber auch Goethe selber recht geben, wenn

---

[1]) Wenn Goethe (Maxim. u. Reflex. 3. Abt.), offenbar abwehrend, schreibt: „Die Meisterschaft gilt oft für Egoismus," so wird es sein, wie A. Dumas Fils ausführt: *Gœthe aimait-il? Ce génie avait-il, le génie a-t-il la faculté d'aimer autre chose que tout et lui-même? Non. Le génie n'aime pas, dans le sens exclusif et absolu de ce mot. Voilà pourquoi la femme est si souvent autorisée à dire qu'elle aime plus que l'homme, parcequ'elle met tout dans l'amour, son cœur etc.* (Le Faust de Gœthe, in: Entr'Actes 3. série; Paris 1879 p. 154.)

er seiner früheren Geliebten schreibt: „Mit Dir kann ich am wenigsten rechten, weil ich bei jeder Rechnung Dein Schuldner bleibe.“ (20. Februar 1789.) Wo ein Geben und Empfangen geistiger Güter in Frage kommt und Goethe die Empfindung ausspricht, schuldig geblieben zu sein, da handelt es sich doch um beträchtlich andere Werte: „Der griechischen Kunst allein bleibt man ewig Schuldner.“ (Maxim. u. Reflex. III.) Denn: „wenn wir uns dem Altertum gegenüberstellen und es ernstlich in der Absicht anschauen, uns daran zu bilden, so gewinnen wir die Empfindung, als ob wir erst eigentlich zu Menschen würden.“ (A. a. O. VI.)

V. Hehn (Gedanken über Goethe S. 84) hat gezeigt, was Goethe der Frau von Stein verdankte, „worin sie ihm überlegen war und ihn erzog, — es war der feinere gesellige Verkehr“. Wie Leonore zu Tasso spricht:

> Willst du genau erfahren, was sich ziemt,
> So frage nur bei edlen Frauen an!

so hat Frau von Stein sogar ungefragt hierüber Goethe belehrt. Er hat sie nicht gehört, sondern sich seinem „lieben Bettschatz“ zugewandt: diesem blieb er treu. — Und sollte wirklich „die arme Kunst, sich künstlich zu betragen“ an Wert auch nur den Briefen gleichkommen, die der Dichter der geliebten Frau schrieb, „— und Goethe hat in dem gewaltigen Umkreis seiner Dichtung nichts Schöneres geschaffen“ (Hehn S. 144)? Gewiß wird Frau von Stein den Genius nicht ganz verstanden haben, was den subjektiven Wert dessen, was sie von Goethe empfing, beeinträchtigen mag, — es blieb ihr doch noch genug und mehr, als sie ihm gab. Ja, wir stehen nicht an, zu behaupten, daß, wer Frau von Stein so hoch erheben wollte wie Meyer, — der sie aufs tiefste

herabsetzen würde. Denn das hieße sie für unempfänglich erklären für den Reichtum und die Tiefe des Fühlens und Denkens, was alles ihr Goethe schenkte. Nicht Goethes, sondern ihre Schuld wäre es gewesen, wenn das, was sie von ihm empfing, weniger war, als sie ihm gab. Allein, „sie zu tief herabsetzen wäre ein Frevel gegen den Dichter selbst, der zwölf Jahre hindurch allen Reichtum seiner Gaben an ihr verschwendet hätte". (Hehn S. 83.) — H. Grimm (a. a. O. S. 239 fg.) hat den Unterschied, der zwischen Goethes früheren Geliebten und der Frau von Stein besteht, in liebenswürdiger Weise dargestellt, wie jene ihre leuchtende Kraft nur vom Dichter selbst empfingen, während „er in Frau von Stein zum ersten Male einer Kraft begegnete, die ihr eigenes Feuer besaß". (S. 240.) Das ist gewiß richtig, aber welche Übertreibung liegt nicht in Meyers Worten!

Befreiung von den Fesseln der Konvention und Erhebung von dem inhaltlichen und sittlichen Affekt zu rückhaltloser Hingabe an das reine künstlerische Schaffen als solches, — das war es, was Goethe in Italien gewonnen hatte. Dieses Wandels seiner ethischen und ästhetischen Existenz während seiner italienischen Reise ist sich Goethe nicht nur sehr wohl bewußt gewesen, sondern hat auch das belebende Element klar erkannt, aus dem ihm jene höchste Entwicklung seines ästhetischen Urteils reifte: Es war griechische Art und griechischer Sinn. „Von meinen Jünglingszeiten an", bekennt der greise Dichter (Über die Parodie bei den Alten. 1824), „trachtete ich, mich mit griechischer Art und Sinne möglichst zu befreunden, und mir sagen zuverlässige Männer, daß es auch wohl gelungen sei. In jenem Bestreben, es sind

nunmehr gerade fünfzig Jahre, bin ich immer fortgeschritten, und auf diesem Wege habe ich jenen Leitfaden nie aus der Hand gelassen. Inzwischen fand ich noch manche Hindernisse und konnte meine nordische Natur nur nach und nach beschwichtigen, meine deutsche Gemütsart, die aus der Hand des Poeten alles für bar Geld nahm, was doch eigentlich nur als Einlösungs- und Antizipationsschein sollte angesehen werden." Darum kann uns der Künstler selbst das Unanständige vorführen, denn wir sollen nicht bei der stofflichen Wirkung verharren, als sei dieser Inhalt Wirklichkeit, „bar Geld", und drücke Charakter und Wert des Künstlers selbst aus, sondern wir sollen uns vom Inhalt erheben und statt seiner einen wirklichen Wert erst „einlösen": „Man wird durch die große Kunst in Erstaunen gesetzt, und das Unanständige hört auf, es zu sein, weil es uns auf das gründlichste von der Würde des kunstreichen Dichters überzeugt". Die Bewunderung für „die Gewalt der Kunst" ist es, die im Stoff antizipiert liegt. So kommt es, daß selbst „der Gebildete, der sich von dem Niedrigen, Sittenlosen mit Abscheu wegwendet, in Erstaunen gesetzt wird, wenn es ihm dergestalt gebracht wird, daß er es nicht abweisen kann, vielmehr solches mit Behagen aufzunehmen genötigt ist. Aristophanes gibt uns hiervon die unverwerflichsten Zeugnisse." — *Scimus*, schreibt der jüngere Plinius (Epist. IV, 14), *illam esse verissimam legem quam Catullus (16, 5 sqq.) expressit:*

> *Nam castum esse decet pium poëtam*
> *Ipsum, versiculos nihil necesse est,*
> *Qui tunc denique habent salem et leporem,*
> *Si sunt molliculi et parum pudici.*

Diesen Entwicklungsgang seiner Kunstanschauung, den Goethe hier im allgemeinen ausgesprochen, bestimmt er

selbst bei seinem Aufenthalt in Italien unter Hinblick auf die antike Skulptur dahin, daß er vor seiner Reise, also in seiner Jugend, wohl einen „überschwenglichen Enthusiasmus", aber nur „ein völlig ungenügendes Denken" besessen habe. (Vgl. den Bericht vom April 1788.) Jetzt dagegen „blendet mich der Glanz der größten Kunstwerke nicht mehr; ich wandle nun im Anschauen, in der wahren unterscheidenden Erkenntnis. Wenn ich bei meiner Ankunft in Italien wie neu geboren war, so fange ich jetzt an, wie neu erzogen[1]) zu sein. Der Verstand und die Konsequenz der großen Meister ist unglaublich. Ich habe keine Worte, die stille, wache Seligkeit auszudrücken, mit der ich nun die Kunstwerke zu betrachten anfange." (Rom, den 21. u. 25. Dez. 1787.) Das ist die gleiche Ästhetik, die Goethe dann im Anschluß an Manzoni näher entwickelt hat. Die Besprechung der „Iphigenie in Delphi" aber sollte uns zeigen, wie Goethe schon diesseits der Apenninen das Morgenrot dieser neuen Kunsteinsicht gewahr wird, und wie diese Erkenntnis in innigstem Zusammenhang steht mit seinem reifer werdenden Liebesleben. Dennoch findet die Entscheidung erst in Rom statt: „Der nordische Reisende glaubt, er komme nach Rom, um ein Supplement seines Daseins zu finden, auszufüllen, was ihm fehlt; allein, er wird erst nach und nach gewahr, daß er ganz den Sinn ändern und von vorn anfangen müsse." Und in der Tat: unablässig hatte Goethe auf seiner Reise „sich jenen chimärischen Vorstellungen und Denkweisen des Nordens zu entziehen gesucht und unter einem himmelblauen Gewölbe sich freier umzuschauen und zu atmen gewöhnt". (Okt. 1787: Bericht.) Deshalb, als nach seiner

---

[1]) Vgl. oben S. 158.

Heimkehr nach Weimar an die Stelle seiner romantischen Liebe zu Frau von Stein die klassische zu Christiane getreten war[1]), zeigt auch das neue Verhältnis mit der völlig andersgearteten Lebensanschauung eine neue Kunstanschauung; und Goethe verleiht ihm zugleich die Zauber höchster Poesie, indem er es nach Rom verlegt:

Froh empfind ich mich nun auf klassischem Boden begeistert;
Vor- und Mitwelt spricht lauter und reizender mir.
Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
Dann versteh' ich den Marmor erst recht; ich denk' und vergleiche,
Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand[2]).

Wie mußte es Charlotte schmerzen, wenn dieses neue, freie Liebesverhältnis von ihrem früheren Freunde gerade nach Rom versetzt wurde! Es mußte doch wohl seinem damaligen Zustande nicht unähnlich gewesen sein, damals, als Goethe sich aus der jünglinghaften Abhängigkeit von der älteren Frau zum selbstbewußten, freien Manne durchkämpfte. Er nennt es selbst, er kämpfe mit Tod und Leben: Weimar war der Tod und Rom das Leben. Noch hatte er nicht gewonnen, aber sein Brief vom Tage vor Heiligabend 1786 sagt uns alles: „Laß mich Dir für Deinen Brief danken! Laß mich einen Augenblick vergessen, was er Schmerzliches enthält. Ich bitte Dich nur fußfällig, flehentlich: erleichtere mir meine Rückkehr zu Dir, daß ich nicht in der weiten

---

[1]) „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke." (Maxim. u. Reflex. VII.)

[2]) Schön übersetzt die Verse Emil Taubert, Goethii elegiae Romanae (Progr. d. Frdr.-Wilh.-Gymnas. zu Berlin 1872) pag. 8:

Nec me ipsum doceam, teneras quum mulceo mammas,
Mulceo quum leni mollia crura manu?
Marmora tunc demum capio formasque coaequo;
Tunc tentare oculos, cernere crede manus!

Welt verbannt bleibe. Verzeih mir großmütig, was ich gegen Dich gefehlt, und richte mich auf. Nur bitt' ich Dich: sieh mich nicht von Dir geschieden an; nichts in der Welt kann mir ersetzen, was ich an Dir verlöre. Möge ich doch Kraft, alles Widrige männlicher zu tragen, mitbringen. Daß Du krank, durch meine Schuld krank warst, engt mir das Herz so zusammen, daß ich Dir's nicht ausdrücke. Verzeih mir; ich kämpfe selbst mit Tod und Leben, und keine Zunge spricht aus, was in mir vorging; dieser Sturz hat mich zu mir selbst gebracht." (Soph.-Ausg. IV, 8, S. 101 f.) Wie dieser furchtbare seelische Kampf aber auch mit Goethes Entwicklung als Künstler im innigsten Zusammenhang stand, zeigen seine Worte, die er am 29. Dezember wiederum an Charlotte richtet: „Daß ich in der letzten Zeit die Natur so eifrig und gründlich studierte, hilft mir auch jetzt in der Kunst. Gebe der Himmel, daß Du bei meiner Rückkehr auch die moralischen Vorteile an mir fühlst, die mir das Leben in einer weiten Welt gebracht hat." (a. O. S. 105.) Oder, wie es in der „Italienischen Reise" (den 20. Dez.) heißt: „Die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immer fort. Ich habe mich ganz hingegeben. Gebe der Himmel, daß bei meiner Rückkehr auch die moralischen Folgen an mir zu fühlen sein möchten, die mir das Leben in einer weitern Welt gebracht hat. Ja, es ist zugleich mit dem Kunstsinn der sittliche, welcher große Erneuerung leidet."

Fürwahr, „wiedergeboren" war der Dichter und „zu sich selbst gebracht" worden, und „männliche Kraft" hatte er gewonnen; sein „Kunstsinn hatte eine große Erneuerung erlitten", und die Furcht, „in der weiten Welt" zu bleiben, war gewichen. Nicht umsonst war

Goethe über das weite Meer nach Sizilien gegangen: „Hat man sich nicht ringsum vom Meere umgeben gesehen, so hat man keinen Begriff von Welt und von seinem Verhältnis zur Welt. Wenn irgend etwas für mich entscheidend war, so ist es diese Reise." (Palermo, den 5. April 1787.) Denn wie „Italien ohne Sizilien gar kein Bild in der Seele macht: hier der Schlüssel zu allem" ist (Palermo, den 13. April 1787), so hat sich Goethe auch in Sizilien erst der vollkommene Kunstsinn erschlossen. Als ihm schon gleich in Palermo aus einer Sammlung der unvergleichlich schönen Münzen sizilianischer Griechenstädte „ein unendlicher Frühling von Blüten und Früchten der Kunst hervorlachte", da ruft er aus: „Wie traurig hat man nicht unsere Jugend auf das gestaltlose Palästina und auf das gestaltverwirrende Rom beschränkt! Sizilien und Neugriechenland läßt mich nun wieder ein frisches Leben hoffen." (12. April 1787.) Und seine Hoffnung hat ihn nicht betrogen. Hier fand er seine letzte Erziehung zu einer lebensvollen Auffassung hellenischer Geisteswelt, indem sich ihm hier erst das wahre Verständnis für Homer eröffnete: „Was den Homer betrifft, ist mir wie eine Decke von den Augen gefallen. Die Beschreibungen, die Gleichnisse etc., kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit gezeichnet, vor der man erschrickt. Selbst die sonderbarsten, erlogenen Begebenheiten haben eine Natürlichkeit, die ich nie so gefühlt habe als in der Nähe der beschriebenen Gegenstände. Sie stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt; sie schilderten das Fürchterliche, wir schildern fürchterlich; sie das Angenehme, wir angenehm usw. Daher kommt alles Übertriebene, alles Manierierte, alle falsche Grazie,

aller Schwulst." (17. Mai 1787.) D. h. die Griechen stellten die Gegenstände in objektiver „Reinheit" (s. oben Kap. 2: Anfang) dar; wir aber vermögen uns von unseren subjektiven Zuständen nicht so zu „reinigen", nicht so zu befreien, daß wir uns ganz den Gegenständen und ihrer Darstellung hingeben und so die wahre künstlerische Katharsis der Produktion an uns selbst und unseren Kunstschöpfungen vollziehen. In Wahrheit eine Katharsis war der Aufenthalt in Italien und Sizilien für Goethe geworden, eine Reinigung vom subjektiven, stofflich, pathologisch affizierten Künstler zum rein-objektive Illusion anstrebenden Meister. „Ja, die letzten Jahre", schreibt Goethe selbst von seiner Sehnsucht während seines Weimarer Aufenthaltes nach wahrem Leben und wahrer Kunst, nach der Wahrhaftigkeit des Genies, „wurde es eine Art von Krankheit, von der mich nur der Anblick und die Gegenwart heilen konnten". (1. Nov. 1786.) Und später dann: „Ich bin von einer ungeheuren Leidenschaft und Krankheit geheilt, wieder zum Lebensgenuß, zum Genuß der Geschichte, der Dichtkunst, der Altertümer genesen und habe Vorrat auf Jahre lang auszubilden." (Italienische Reise: zwischen 2. und 6. Jan. 1787. In der Sophien-Ausg. IV, 8, S. 119.)

Auch in Sizilien war Goethe der Plan zu einem neuen Drama aufgestiegen: „er ergriff den Gedanken, den Gegenstand der Nausikaa als Tragödie zu behandeln. Der Hauptsinn war der: in der Nausikaa eine treffliche Jungfrau darzustellen, die durch einen seltsamen Fremdling gerührt und durch eine voreilige Äußerung ihrer Neigung sich kompromittiert, was die Situation vollkommen tragisch macht. Ulyß, der halb schuldig, halb unschuldig dieses alles veranlaßt, muß sich zuletzt als einen Scheidenden erklären, und es bleibt dem guten Mädchen nichts übrig,

als im fünften Akt den Tod zu suchen.“ Wie sehr hatte sich nicht das Übergewicht in Goethes Denken zugunsten des Mannes verschoben! Goethe-Odysseus war gewiß kein tragischer Held mehr, und für das „gute Mädchen“ konnte der Dichter kein längeres Interesse mehr bewahren, so ist auch dieses Drama nie vollendet worden. Wohl bemerkt Goethe, daß „in dieser Komposition nichts war, was er nicht aus eigenen Erfahrungen hätte ausmalen können. Selbst auf der Reise, selbst in Gefahr, Neigungen zu erregen, die, wenn sie auch kein tragisches Ende nehmen, doch schmerzlich genug werden können“, wäre dieses Drama gleichwohl keine „poetische Beichte“ sittlichen Schuldbewußtseins mehr geworden, wo der Dichter auf Kosten der poetischen Gestaltung sein Interesse überwiegend dem Inhalt zugewandt hätte. Im Gegenteil, ganz wie Goethe (s. oben S. 151) den sophokleischen Oedipus als „halb schuldig“ betrachtete, damit sich das stoffliche Interesse nicht zu sehr hervordränge, so sollte auch hier Odysseus „halb schuldig, halb unschuldig“ sein; denn nicht durch den Inhalt, sondern „durch den Reichtum der subordinierten Motive und durch das Meer- und Inselhafte der eigentlichen Ausführung sollte diese einfache Fabel erfreulich werden“ (8. Mai 1787). Wahrlich, Goethe hatte recht, wenn er an den Herzog Karl August (den 25. Januar 1788) schrieb: „Die Hauptabsicht meiner Reise war: mich von den physisch-moralischen Übeln zu heilen, die mich in Deutschland quälten und mich zuletzt unbrauchbar machten; sodann den heißen Durst nach wahrer Kunst zu stillen; das erste ist mir ziemlich, das letzte ganz geglückt.“ (Soph. Ausg. IV, 8, S. 327.) Das Resultat seiner Reise aber schreibt er an seinen Herzog mit den Worten: „Ich darf wohl sagen: ich habe mich in dieser anderthalbjährigen

Einsamkeit selbst wiedergefunden; aber als was? Als Künstler!“ (den 17. März 1788; a. a. O. S. 357).

Einst hatte Goethe, wann Reue seine Seele härmte, durch eine „poetische Beichte“ vor der Öffentlichkeit Sühnung und sittliche Reinigung seiner Schuld erstrebt; so „suchte er zu der Zeit, als der Schmerz über Friederikens Lage ihn beängstigte, nach seiner alten Art, abermals Hilfe bei der Dichtkunst. Er setzte die hergebrachte poetische Beichte wieder fort, um durch diese selbstquälerische Büßung einer inneren Absolution würdig zu werden. Die beiden Marien in »Götz von Berlichingen« und ›Clavigo‹, und die beiden schlechten Figuren, die ihre Liebhaber spielen, möchten wohl Resultate solcher reuigen Betrachtungen gewesen sein“. (Dicht. u. Wahrh. 12. Buch.) Während Goethe also in jüngeren Jahren dadurch, daß er sein persönliches Verschulden seine poetischen Gestalten büßen ließ, eine ethisch-stoffliche Katharsis in der Kunst erfuhr, — hat er in reiferem Alter die Lösung seiner sittlichen Konflikte (wie vor allem der Bruch seines Verhältnisses zu Frau von Stein zeigt) nicht mehr auf ein fremdes Gebiet hinübergespielt, sondern mit männlicher Energie und mit klarem Bewußtsein von seiner Handlungsweise getan, was er tun mußte. Wenn er dann seine Erlebnisse in der Dichtung widerspiegelte, so befreite er sich vom Drucke seines Schuldbewußtseins nicht mehr dadurch, daß er sich gleichsam an den Personen seiner Poesien rächte, sondern dadurch, daß er sein ganzes Interesse der Arbeit zuwandte, seine ganze Aufmerksamkeit konzentrierte auf eine möglichst objektive und ergreifende Darstellung des Konfliktes selber. Das eben ist die ästhetische Katharsis der Produktion. (Vgl. oben S. 132.)

Wer mit Herder von einem überwiegend moralischen Standpunkt aus solches Tun als frivol verurteilt,

den werden wir so bald nicht hoffen können, unserer Sinnesart geneigter zu machen, stehen sich doch zwei Weltanschauungen gegenüber. Aber eines dürfen wir vielleicht zu bedenken geben: Nicht nur das einseitige ästhetische Illusionsspiel, sondern auch der einseitige ethische Rigorismus findet seine Schranken. Wenn der Mensch nicht mehr helfen kann, und selbst der Gedanke an ein Eingreifen in das Rädergetriebe der Welt das Zeichen eines Vermessenen wäre: dort, wo der Mensch sich nur noch zuschauend „zum Weltgeist gesellt“ (ob. S. 90) und als „gleichsam göttliches Wesen“ (ob. S. 101) wohl teilnehmend auf den Wechsel der Dinge, auf die Freuden und Leiden der Brüder herabblickt, doch sie nicht miterleiden kann; wo er „im ewigen Abendstrahl die stille Welt zu seinen Füßen sieht“, dort verläßt den bloß sittlich Empfindenden die anschauliche Phantasie, ein Geisteswalten noch als wirklich zu sehen, das anderen in überlegener Nüchternheit nur eitles Traumwerk, wo nicht gar Herzlosigkeit dünkt. Goethe aber besaß diesen weltüberschauenden Blick, wie seine marmornen Worte zeigen: „Eigentlichen Bettlern, gebrechlichen, alten Leuten habe ich niemals gern gegeben; sie schienen mir einen Zustand besetzt, sich darein geschickt zu haben, und mir deuchte Anmaßung, die grenzenlose Not mildern und mäßigen zu wollen. Einem Tätigen, im Augenblick Bedürftigen dagegen fortzuhelfen, habe ich es nie an Beisteuer mangeln lassen. Besonders waren mir die Handwerksbursche empfohlen, mit denen ich früher als Fußreisender oft in Verbindung gewandert und in späterer Zeit immer demjenigen am liebsten gab, welcher am besten gekleidet war.“ (Der deutsche Gil-Blas. 1821.)

Wessen Seele dagegen umgekehrt nur phantasiebegabt, des idealen Gehaltes entbehrt, der empfindet

nicht den Unterschied, der die hohe Kunst vom bloßen Spiele trennt. Dieses eilt flüchtig vorüber, während jene verewigen will. Goethe aber empfand diesen Unterschied:

> Nichts vom Vergänglichen, wie's auch geschah!
> Uns zu verewigen, sind wir ja da!

wie es in den „Zahmen Xenien“ heißt. Von Rom aus schreibt er (23. Aug. 1787): „So entfernt bin ich jetzt von der Welt und allen weltlichen Dingen; es kommt mir recht wunderbar vor, wenn ich eine Zeitung lese. Die Gestalt dieser Welt vergeht; ich möchte mich mit dem beschäftigen, was bleibende Verhältnisse sind, und so meinem Geiste erst die Ewigkeit verschaffen“ [1]). Darum „ruht die Kunst auf einem tiefen, unerschütterlichen Ernst“. (Verschiedenes Einzelne über Kunst.) „Man strebt zum Höchsten, im Ernst: weil man muß; und steigt zum Geringern hinab, zum Spaß: wenn man will.“ (A. a. O.) Wem nun ideale Gesinnung fehlt, der weilt nur im Gebiete subjektiver Willkür und spürt nicht den Zwang der Idee; denn „jede große Idee wirkt tyrannisch; sie darf nicht liberal sein, damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu sein, erfülle“. (Maxim. u. Reflex. 1. u. 3. Abt.) Diese Idee, die Goethe im Schaffen wie im Betrachten mit der unwiderstehlichsten Tyrannengewalt beherrschte, war die umfassendste künstlerische Produktion überhaupt. Indem er sich dieser hingab, vergaß er Freud' und Leid und reinigte sich und seine Tätigkeit zur unablässig, emsig, groß und leidenschaftslos schaffen-

---

[1]) Das ist recht eigentlich im Sinne der Griechen gedacht, von denen J. Burckhardt (Griech. Kulturg. II, 36) sagt: „In dem grofsen Idealbilde seines eigenen dauernden Seins genofs das griechische Volk gewissermafsen lauter Ewigungen, während wir heute von lauter Zeitungen umgeben sind.“

den Natur, die er als „gute Mutter“ verehrte. Es war die Allseitigkeit der Welterfahrung, die er anstrebte, und die Kunst war das Organ, durch das er sich des reichsten und tiefsten Daseins bemächtigte. So erhebt der Ernst der Kunst den Dichter über das Tändelnde eines bloßen Illusionsspiels. Die neue Sittlichkeit eines Lebenszweckes des Fleißes und der ernsten Arbeit war Goethe mit seiner neuen Kunsteinsicht aufgegangen, und an die Stelle der Liebeslust und reuigen Beichte seines jugendlichen Dichtens getreten.

Und trotzdem, wenn die Kunst alles dieses, den ganzen Gehalt des Daseins in sich aufgenommen hat, dann muß sie auch diesen wieder überwinden; sie muß die ganze sittliche und religiöse Welt und alle Wissenschaft in sich bergen, an allem teilnehmen und zugleich alles als bloße Form im Kunstwerk sehen. Denn wie hoch wir auch immer die Bedeutung des Gehaltes für eine hohe Kunst schätzen mögen, „die Besonnenheit des Dichters bezieht sich eigentlich auf die Form; den Stoff gibt ihm die Welt nur allzu freigebig; der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle seines Innern; aber die Form will bedacht sein“. (Noten zum West-östl. Diwan: Eingeschaltetes.) Denn „den Stoff sieht jedermann vor sich; den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten“. (Maxim. u. Reflex. III.) Gerade aber die Form, das Kunstwerk als solches ist es, wodurch auch der höchste Gehalt erst seine Verewigung finden kann. Denn nur einem Kunstwerk „wünscht man eine Dauer für die Ewigkeit, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden“, wie Goethe Raffaels heiliger Caecilia in Bologna gegenüber schreibt. (Ital. Reise: d. 18. Okt. 1786 nachts.) Darum, mag die Gestalt dieser Welt vergehen,

und magst Du selbst aufgelöst werden, mag das Ende der Dinge nur immerhin in Windeseile sich mit ihrem Anfange in eins zusammenziehen, ja, magst Du selber schneller noch als die Gegenstände vorüber fliehen, —

Danke, daſs die Gunst der Musen
Unvergängliches verheiſst:
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist.

(Dauer im Wechsel.)

Mit dem Ernst der Ewigkeit aber, wodurch sich der älter gewordene Dichter über sein jugendliches Schaffen erhoben hatte, war, wie wir sehen werden, für Goethe die ganze Welt und er sich selbst historisch geworden, und sein Standpunkt ward die Erhabenheit.

Wir haben im Verlauf unserer Abhandlung öfter der Rührung gedacht, die uns befällt, wo wir Zeugen einer Peripetie aus Unglück zum Glücke sind. Der Art nach ist, wie Goethe (s. oben S. 77) hervorhob, diese Wirkung die gleiche, ob wir einem leichten Lustspiel oder einer erhabenen Tragödie zuschauen. Dabei können wir jenes auf sich beruhen lassen; daß aber diese Lösung auch für das hohe Drama Goethe als die künstlerisch vorzüglichste erschienen ist, steht mit seiner ganzen ästhetischen Überzeugung im innigsten Zusammenhang. Das künstlerische Genießen will nicht beim Stoffe verharren; es will sich zur Formbewunderung erheben, welchen Aufstieg nur zu leicht das Lastende eines düsteren Ausganges vereitelt. So könnte es also doch scheinen, daß die tiefste Lebenserfahrung der Kunst versagt bleiben soll, und daß diese, bei der Unfähigigkeit, das Ganze einer Weltanschauung zur Darstellung zu bringen, auf einzelne Szenen beschränkt ist. „Das sogenannte Drama kommt unserer Schwachheit zu Hilfe: wir fühlen uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt

noch kümmerlich getröstet werden.“ (Shakesp. u. kein Ende.) Indessen, wann werden wir doch gerührt, so daß wir „der Tränen uns kaum enthalten können“?

Nicht jeder, der Unglück zu leiden oder zu fürchten hat, und dessen Schicksal sich wider Erwarten glücklicher gestaltet, kann uns im Innersten wirklich rühren; es muß noch ein wesentliches Moment dazukommen. Als Iphigenie hört, wie der Mordfluch im unseligen Mycenä sich unvertilgbar fort- und fortgezeugt, und wie sie, voll banger Spannung nach dem Schicksal ihrer Geschwister fragend, vernimmt: sie leben! — da bricht sie in die Worte aus: „O goldne Sonne, nimm deine schönsten Strahlen und lege sie zum Dank vor Jovis Thron! Denn ich bin arm und stumm.“ Und als sie dann erfährt, daß Orest selber es ist, der vor ihr steht, da dünkt es sie, als hätten die Götter alle ihre langen Leiden nur als Mittel gebraucht, ein solches unendliches Glück zu bereiten.

> Wie man den König an dem Übermafs
> Der Gaben kennt: Denn ihm mufs wenig scheinen,
> Was Tausenden schon Reichtum ist; so kennt
> Man euch, ihr Götter, an gesparten, lang
> Und weise zubereiteten Geschenken.
> Denn ihr allein wifst, was uns frommen kann.
> Gelassen hört
> Ihr unser Flehn, das um Beschleunigung
> Euch kindisch bittet; aber eure Hand
> Bricht unreif nie die goldnen Himmelsfrüchte.

Solche Worte der Demut rühren uns, weil aus ihnen wahre Bescheidenheit und innige Dankbarkeit sprechen. Wenn ein gutgesinnter, aber durch Mißgeschick verzagter Mensch plötzlich sein Leid in Glück umschlagen sieht, da fühlt er sich unwürdig eines so großen Geschenkes, und er verlangt nach jemandem, dem er danken könnte.

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heifsen's: Frommsein! —

(Elegie.)

In solchen Augenblicken leidenschaftlichsten, glückvollsten Gefühlswechsels erscheint ihm selbst sein Peiniger, der ihn vielleicht aus Laune freiläßt, als sein eifrigster Freund, dem er sein dankerfülltes Herz ausschütten möchte. — So quält sich der arme Mensch, als sollte vor Schmerz und Freude seine Seele zerspringen, indessen die Götter gelassen herabschauen. Dies Gefühl des unendlich Kleinen, das für den Betreffenden doch sein Alles ist, ist in unseren obigen Beispielen auf verschiedene Weise zum Ausdruck gekommen; vom Landpfarrer von Wakefield an, der mit seiner ganzen Familie „an den unschuldigsten Zustand, der sich auf Erden denken läßt, geknüpft ist", — bis zu Iphigenie, der Königstochter aus Tantalus' Geschlecht, die doch in solchen Augenblicken arm und stumm. Und brauchen wir an Faust zu erinnern? Schon setzt er die todbringende Schale an den Mund, — da ertönt der Ostergesang der Engel: „Christ ist erstanden! Freude den Sterblichen." Zwar bäumt es sich in ihm zuerst auf:

Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind ...
Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt,
Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.
Erinnrung hält mich nun, mit kindlichem Gefühle,
Vom letzten, ernsten Schritt zurück.
O tönet fort, ihr süfsen Himmelslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder.

Wenn nun den Zuschauer oder Leser das Abmaß der Hilflosigkeit und Kleinheit der Menschen gerade selbst in den höchsten Momenten ihres Leides und

Glückes ergreifen soll, d. h. wenn er wirklich Rührung empfinden soll, wie Faust sie hier für einen Augenblick selbst empfindet, so muß er teilnehmen an der göttlichen Überlegenheit und Gelassenheit, muß er all das ängstliche, erregte Sorgen, Wünschen und Hoffen in der Verwirrnis menschlicher Schicksale mit vollkommener Ruhe betrachten —, ja, am Unendlichen gemessen, milde belächeln können. Wohl hört er das Jauchzen, doch die Freude ist darin mitverhallt; wohl vernimmt er den Ton der Klage, doch in ihm ist die Trauer mitverklungen: Leid und Lust sind zur bloßen Form geworden. Goethe beschreibt den Volksgesang in Venedig, wo zwei Gondolieri in einiger Entfernung voneinander Stellen aus Ariost und Tasso wechselsweise nach eigener Melodie zu singen pflegten. In einer Mondnacht im Oktober hat Goethe diesen Gesang vernommen: „Die stillen Kanäle, die hohen Gebäude, der Glanz des Mondes, die tiefen Schatten, das Geistermäßige der wenigen hin und wieder wandelnden schwarzen Gondeln vermehrte das Eigentümliche dieser Szene. Der Gesang des einsamen Schiffers verbreitet sich weit über den stillen Spiegel; alles ist ruhig umher, er ist mitten in einer großen, volkreichen Stadt gleichsam in der Einsamkeit. Da ist kein Gerassel der Wagen, kein Geräusch der Fußgänger; eine stille Gondel schwebt bei ihm vorbei, und kaum hört man die Ruder plätschern. Es klingt dieser Gesang aus der weiten Ferne unaussprechlich reizend, wie eine Klage ohne Trauer; es ist darin etwas Unglaubliches, bis zu Tränen Rührendes." (Ital. Reise: den 6. Okt. 1786; und in den angehängten „Fragmenten eines Reisejournals".)

Nicht die singenden Gondolieri empfinden diese Rührung, sondern der Zuhörende. Sie scheinen zu klagen, und doch dünkt diesen ihr Leid ein eitel Nichts; es ist

ihm „eine Klage ohne Trauer“, und ihn „rühren“ jene Gesellen. So ist die Rührung wesentlich eine Auflösung stärkerer Gefühlsaffekte; doch auch sie selbst ist noch ein pathologischer Affekt, der erst — wenn der Gesang ein wirklich kunstgemäßer ist — unserem Gemüte die Erhebung zur reinen ästhetischen Form-„Bewunderung“ erleichtert. Dann sieht der Mensch, selbst leidenschaftslos, nur noch, wie alles kommt, wie es wird und wechselt, Gestalt gewinnt und vergeht.

Indessen dieser höchste Standpunkt, von dem aus man die Welt betrachten kann, mag wohl der des Philosophen sein. Schreibt doch Hegel in der Einleitung zu seiner Logik (S. XXVII fg.; Werke Bd. III, S. 44): „Das System der Logik ist das Reich der Schatten. Das Studium der Wissenschaft, der Aufenthalt in diesem Schattenreich ist die absolute Bildung und Zucht des Bewußtseins. Es treibt darin ein von Gefühlen fernes Geschäft.“ Dennoch hat Goethe, wie wir oben (S. 164 fg.) sahen, auch von Herder gerühmt, daß „die Schatten dieser poetischen Wesen nicht lebhaft vor ihm wirkten, als wenn nichts gegenwärtig, sondern alles nur historisch wäre“, zu einer Zeit, wo ihm noch „alles lebendig, gegenwärtig war“. Jenes aber ist für das Leben überhaupt zu erstreben, wenngleich es auch „sogar selten ist, daß jemand im höchsten Alter sich selbst historisch wird, und daß ihm die Mitlebenden historisch werden“. (Maxim. u. Reflex. 6. Abt.) Goethe ist weit entfernt, jener unwissenschaftlichen und geschmacklosen Weise neuerer Historiker Beifall zu zollen, die recht eigentlich die Geschichte aufheben, indem sie Historisches wie Gegenwärtiges darstellen, und die vermeinen, den Leser, der von einer völlig anderen Kultur erfüllt ist, über die ganze menschliche Entwicklung

zurückversetzen zu können, als seien Autor und Leser vor Jahrtausenden zugegen gewesen, anstatt zu bedenken, daß die historischen Distanzen zum Wesen der Dinge gehören, und demgemäß danach zu streben, sie gerade herauszuarbeiten. „Besieht man es genauer, so findet sich, daß selbst dem Geschichtschreiber die Geschichte nicht leicht historisch wird; denn der jedesmalige Schreiber schreibt immer so, als wenn er damals selbst dabei gewesen wäre, nicht aber, was vormals war und damals bewegte.“ (A. a. O.)

Ebenso nun hat der Dichter, wenn er ein psychologisch oder ethisch interessantes Thema gewählt, dieses in einem konkreten, lebendigen Fall, „einem faßlichen Experiment“ darzustellen, dabei aber die Handlung, die ewig in der Menschheit vorkam und vorkommen wird und auch in der Gegenwart geschieht, — doch in die Vergangenheit wieder zurückzuschieben, sie uns historisch zu machen. Nicht als ob es sich für Goethe darum gehandelt hätte, daß nur historische Dramen, Romane usw. oder historische Namen zulässig wären; es ist ihm darum zu tun, daß die Stücke und ihre Handlungen unter jenen abgeschlossenen Gesichtspunkt gerückt werden, wo die Ereignisse und Personen wie historisch, wie vergangen erscheinen, wo man zuschaut, sich aber nicht mehr zum Mithandeln aufgeregt fühlen kann. „Des tragischen Dichters Aufgabe und Tun ist nichts anderes als: ein psychisch-sittliches Phänomen, in einem faßlichen Experiment dargestellt[1]), in der Vergangenheit nachzuweisen. Was man Motive nennt, sind eigentlich Phänomene des Menschengeistes, die sich wiederholt haben und wiederholen werden, und die der Dichter nur als

[1]) Vgl. oben S. 93.

historische nachweist.“ (Sprüche in Prosa: Deutsches Theater.)

Dieser klare, „faßliche“, historische Standpunkt, der uns nicht wie in ein gegenwärtiges verworrenes Gewühl von Begebnissen und Leidenschaften mitverstricken will, sondern alles in sich überwunden und mit allem abgeschlossen hat, ist der Ertrag einer tiefen wissenschaftlichen oder künstlerischen Erkenntnis der menschlichen Schicksale [1]) — oder das Ergebnis eines langen Lebens. Von sich selbst bekennt Goethe in einem Brief an W. v. Humboldt (Nov. 1831. Bei Loeper, Goethes Sprüche in Prosa S. 97): „Ich gesteh' gern, daß in meinen hohen Jahren mir alles mehr und mehr historisch wird; ja, ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich.“ Dennoch ist ein großer Unterschied zwischen der erhabenen Ruhe des Philosophen und Kunstgelehrten und der des Künstlers. Dieser muß sie unter Schmerzen erringen, — jenem mag sie schon von Jugend auf gegeben sein. So ward sie unter Goethes Freunden nicht nur dem jugendlichen Herder zu teil, vielmehr gibt es kein entschiedeneres Beispiel unter ihnen als den Charakter eben W. v. Humboldts selber und keine schönere und eindringendere Charakteristik von diesem Zuge seines Wesens als diejenige Hayms, W. v. Humboldt (Berlin 1856) S. 625 ff.: „Nicht alt geworden war dieser Mann, weil er in vieler Hinsicht niemals jung gewesen war.“ Deshalb aber sollte auch, wer der Unbeflecktheit Humboldts, dieses wahrhaft großen und guten Mannes, den Vorzug vor Goethes Werdegang geben will, nicht vergessen, daß aus einer so reinen und stillen Natur niemals ein schöpferischer Künstler erstehen kann.

[1]) Vgl. oben S. 15 fg.

Wohl ist es dieselbe. gegen Gefühle gleichgültige Notwendigkeit, die uns im logischen Urteil das logische Prädikat aufzwingt, und die uns nötigt, im ästhetischen Urteil das ästhetische Prädikat zu fällen, d. h. die Fixierung der gemäßen Form des jeweiligen Stoffes auszubilden, — allein, vor der grauen Wissenschaft des Theoretikers verblaßt das Leben, und „das System der Logik ist die Welt der einfachen Wesenheiten, von aller sinnlichen Konkretion befreit" (Hegel, a. a. O.); die Kunst allein vermag das wirkliche Leben in völlig konkreter Unmittelbarkeit festzuhalten und doch jenen hohen, kühlen Standpunkt zu gewinnen. Ja, gerade aus dem Übermaß, aus der lebhaftesten und eindringlichsten Empfindung und Schilderung furchtbarer Schicksale, die unser Gefühl erstarren machen, entsteht uns dieses neue Gefühl der Erhabenheit, so daß wir erkennen: Der ästhetische Standpunkt, der nur zuschaut, wie das Leben wird, wie es Form annimmt, und wie der auffassende Künstlergeist alles aufs innigste empfunden und nun, wie in stiller, göttlicher Produktion, aufgebaut hat, — dieser Standpunkt tritt nicht in Gegensatz zum inhaltlichen Genuß desKunstwerkes; er ist vielmehr dessen intensivster Grad, dessen letzte Spitze, wo Schmerz und Wonne erstarren zu reiner, toter Form. Denn der Beschauer kann nur dann teilnehmen an der Beschränktheit der dargestellten Personen, und ihre unendliche Kleinheit gegenüber dem gigantischen Schicksal mitfühlen, d. h. sich von ihrem Anblick rühren lassen, wenn er sich zugleich darüber erhebt: Rührung und Erhabenheit sind korrelate Begriffe. Solche Schicksale zu sehen und über sie erhoben zu werden aber ist kein Spiel, sondern furchtbarer Ernst. Mit Recht sagt Kant (Kr. d. Urteilskr. § 23): „Das Gefühl des Erhabenen ist eine Lust, welche nur in-

directe entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint." Indessen, auch die Rührung und das damit verbundene Pathos der Erhabenheit sind selber noch keine ästhetischen Empfindungen. Auch im Bereiche philosophischer und religiöser Weltbetrachtung haben sie ihre Stelle; und erst wenn der Träger, die Erscheinung solcher Affekte eine künstlerische Darstellung oder eine kunstgemäße Naturanschauung ist, d. h. erst wenn sich das Gefühl des Erhabenen in einem reinen Formverständnis, in der bloßen künstlerischen Produktion vollzieht und abschließt, verlassen wir das ethische und betreten wir ästhetisches Gebiet.

Von solchem ästhetischen Standpunkt aus ist es gewiß nicht notwendig, daß der tragische Held noch wenigstens im letzten Moment erlöst wird; es ist vielmehr klar, daß auch der Untergang des Helden und überhaupt jedes leidvolle Menschenschicksal, von so ferner Warte aus betrachtet, stets rührend wirkt und uns einen reinen ästhetischen Genuß möglich macht. Darum, mag es für das Theaterpublikum und selbst für den Künstler in Anbetracht der allgemeinen menschlichen Lässigkeit, die nicht stets auf hohem Kothurne wandeln mag (vgl. oben S. 147 u. S. 152), als Regel gelten, daß die schönste Schürzung und Lösung eines tragischen Konfliktes in der Peripetie von Unglück in Glück liegt, — die erhabenste Tragödie (τὸ τραγικώτατον) ist dennoch diejenige, die den Helden dem Untergange preisgibt. Wie nun Goethe und Aristoteles darin übereinstimmten, jene für die beste (κράτιστον: oben S. 59)

zu erklären, so haben wir schon S. 114 von Goethe gehört, daß er sich doch wieder auch der Beschränktheit eines solchen glücklichen Endes bewußt gewesen ist, denn „eben weil dieses unserer Schwachheit zu Hilfe kommt, so fühlen wir uns gerührt, wenn wir nach peinlicher Erwartung zuletzt noch kümmerlich getröstet werden". (Oben S. 186.) Und ebenso ist es auch kein Widerspruch im Aristoteles, wenn dieser, wiederum ganz im Sinne Goethes, schreibt: *Οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες ἁμαρτάνουσιν ὅτι πολλαὶ* (sc. *τραγῳδίαι*) *αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὀρθόν. σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.* (Poetik c. 13. p. 1453 a 24.)

Wie aber jene Befreiung von den Gemütsaffekten durch die Rührung uns zum reinen Kunstgenuß, zur Bewunderung für das künstlerische Schaffen, zur Katharsis der Produktion fähig macht, so führt die Erhebung von den Leidenschaften zur bloßen Rührung auch dem schöpferischen Künstler selbst die Freude am Schaffen, an der Produktion zurück. Als Goethe Rom zum zweiten Male verließ, da „empfand er Schmerzen einer eignen Art. Diese Hauptstadt der Welt, deren Bürger man eine Zeitlang gewesen, ohne Hoffnung der Rückkehr zu verlassen, gibt ein Gefühl, das sich durch Worte nicht überliefern läßt. Niemand vermag es zu teilen, als wer es empfunden. Doch scheute ich mich, auch nur eine Zeile zu schreiben, aus Furcht, der zarte Duft inniger Schmerzen möchte verschwinden. Doch gar bald drang sich mir auf, wie herrlich die Ansicht der Welt sei, wenn wir sie mit gerührtem Sinne be-

trachten. Ich ermannte mich zu einer freieren poetischen Tätigkeit; der Gedanke an Tasso ward angeknüpft, und ich bearbeitete die Stellen mit vorzüglicher Neigung, die mir in diesem Augenblicke zunächst lagen." Diese Worte am Ende seiner „Italienischen Reise" zeigen uns den höchsten Punkt, bis zu dem sich Goethes Ästhetik entwickelt hat, und über den hinaus auch kein Fortschritt mehr zu denken ist: die Welt mit gerührtem oder, wie wir auch sagen können, mit erhabenem Sinne zu betrachten, ist die Stimmung des Genius, in der er alle Dinge und alle Schicksale zu reiner künstlerischer Produktion zu beherrschen vermag und sich zu freier Tätigkeit getrieben fühlt.

Nicht alle Künstler, nicht alle künstlerisch empfindenden Individuen haben ein Gefühl von dieser tiefsten Einheit der „beiden Vorstellungsreihen", wo die reine künstlerische Formbetrachtung aus dem Übermaße inhaltlichen Mitgefühls, sei es der Freude, sei es des Leides, mit Notwendigkeit entsteht; wo uns die Eindringlichkeit, die Illusionskraft der Darstellung des gewaltigen Stoffes (die Schönheit einer praxitelischen Aphrodite, die Schauder äschyleischer Erinnyen) bis zu wunsch- und leidlosem Zuschauen treibt und doch wieder in die höchste Lust oder in Furcht und Mitleid zurückwirft, — im gewaltigen Pendelschlag der großen Weltuhr. Aber auch nicht alle Gegenstände lassen eine so erhabene Behandlung zu. Und doch ist dies der Orientierungspunkt aller Ästhetik.

Wir haben oben (S. 132) gesehen, wie für Goethe der vollkommenen Schönheit des nackten weiblichen Körpers gegenüber nur das ein ästhetisches Empfinden ist, in das

sich keinerlei Verlangen sinnlicher Lust einmischt; so ist nach Goethe auch der gewiß kein wahrer Künstler, dem selbst in den höchsten tragischen Momenten die grausigen Schicksale nicht zu bloßen Formen erstarren, und den dann die erstorbene Form nicht mit der ernsten Erhabenheit ihres leidvollen Todes erfüllt. Nicht in den dargestellten pathologischen Affekt selbst soll der Künstler, etwa ein tragischer Schauspieler, verfallen, aber doch der Ernst und nicht das Spiel der Illusion soll ihn während der Produktion erfüllen. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Goethe von dem Schauspieler Schröder urteilt, „daß er kein wahrer Künstler sei, weil er in höchst tragischen Momenten verruchter Späße fähig gewesen sei. Ohne Gemüt sei keine wahre Kunst denkbar". (Unterhaltungen mit d. Kanzler von Müller: den 31. März 1808.)

Wer aber jene Einheit des Gefühls besitzt, den wird der Anblick des Erhabenen zu diesem Auf- und Abwogen des Gefühls zwingen; und mit Freiheit wird er sich dann heiteren Begegnissen gegenüber der gleichen Betrachtungsweise überlassen. Zugleich aber wird er mit Sicherheit sowohl ermessen können, wann er als Künstler die ideale Form zu wählen hat: wo man durch den Stoff zum bloßen Anschauen des Erhabenen gezwungen wird; als auch, wann er einem künstlerischen Realismus folgen darf: wo unsere Aufmerksamkeit ihr Gleichgewicht findet, indem wir sie nach freiem Gefallen zwischen der Hingabe an den Inhalt und der Betrachtung des einfach-schönen Kunstwerkes als solchen wechseln lassen; und er wird schließlich mit Takt die komische Gestaltung gebrauchen, die uns erheitert durch den überraschenden Kontrast von Inhalt und Form, wo

sich ein niedriger Gehalt die erhabene Erscheinung anmaßen will.

Solche einheitliche Kunstweise, durch welche jeder Stoff die ihm gemäße Form findet, und durch welche alle Dinge der Wirklichkeit in der sie widerspiegelnden Kunstwelt jenen gemeinsamen, idealen Bezug zueinander erhalten, dürfen wir klassisch nennen[1]), denn ihre Wurzel und Orientierung findet sie in der Kunst, ja, in der ganzen Lebensauffassung des griechischen Volkes, das uns vor allen das klassische ist. Dieser klassischen Kunst sind Idealismus und Realismus keine scharfen Gegensätze; sie benutzt einen jeden an seiner Stelle. Anders, wer als Naturalist[1]) nur seiner eigenen Natur folgen will. Einseitig begabt, wie jeder Mensch, zeigt er sich nur beschränkten Aufgaben gewachsen und verfehlt, wo er sich der künstlerischen Lösung größerer Probleme widmet, die sichere Verteilung, die ein Niederschlag unserer ganzen Kultur ist, so daß er sich nicht minder bald zu maßlosem Idealismus, bald zu maßlosem Realismus verirrt. Nur ganz Großen, wie Shakespeare und Rembrandt, mag es gegeben sein, sich der ganzen Welt aus eigener Kraft und nach eigener ästhetischer Verteilung in ihrer Kunst stilvoll zu bemächtigen.

So kommen wir denn mit bereicherter Erkenntnis auf denselben Gedanken zurück, mit dem wir die Aphorismen unseres systematischen Abschnittes geschlossen haben: Das Talent zu sinnlicher illusionistischer Darstellung macht das Wesen des Künstlers aus. Welcher Künstler aber nicht nur im Fortissimo seiner künstlerischen Mittel den blendenden Erfolg eines flüchtigen Illusionsspiels erstrebt, sondern durch die Erkenntnis

[1]) Vgl. Ästh. Studien I, 30 fg., 84 fg.

des Wesens der Dinge, durch den Reichtum und die Tiefe des Gehaltes bei höchster Kunstleistung die reine ästhetische Formbewunderung erzwingt, der allein ist der große, der klassische Genius. Diesen Gedanken können wir nicht klarer und besser ausdrücken als mit den Worten, die Schiller am 27. März 1801 an Goethe schrieb: „Jeden, der imstande ist, seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiße ich einen Poeten, einen Macher. Aber nicht jeder Poet ist darum dem Grad nach ein vortrefflicher. Der Grad seiner Vollkommenheit beruht auf dem Reichtum, dem Gehalt, den er in sich hat und folglich außer sich darstellt, und auf dem Grad von Notwendigkeit, die sein Werk ausübt. Jedes dichterische Werk muß Charakter haben, oder es ist nichts; aber der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus. Es leben jetzt mehrere so weit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht imstande wären, auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Aber eben dieser Schritt macht mir den Poeten. Ebenso gibt es Dichter genug, die etwas Gutes hervorbringen können, aber mit ihrem Produkt jene hohen Forderungen nicht erreichen, ja, nicht einmal an sich selbst machen. Diesen nun, sage ich, fehlt nur der Grad, jenen fehlt aber die Art, und dies, meine ich, wird jetzt zuwenig unterschieden."

Was Schiller hier ausführt, ist genau der gleiche Unterschied, den Aristoteles im Sinne hatte, wenn er, wie wir oben (S. 49) gesehen haben, der *ἁμαρτία κατ᾽ αὐτὴν τὴν τέχνην* die *ἁμαρτία κατὰ συμβεβηκός* entgegenstellte. Aber fast glauben wir, trotz unserer Betonung des Illusionismus in Goethes Ästhetik, zum Schlusse die

Anforderungen an den Gehalt zu stark hervorgehoben zu haben. Darum, wie wir schon oben (S. 109) der „zarten Differenz“, die ihn von Schiller trennte, gedacht haben, so schließen wir mit den Worten, die Goethe selbst auf jenen Schillerschen Brief (am 6. April 1801) erwiderte: „Was die Fragen betrifft, die Ihr letzter Brief enthält, bin ich nicht allein Ihrer Meinung, sondern ich gehe noch weiter. Was die großen Anforderungen betrifft, die man jetzt an den Dichter macht, so glaube ich auch, daß sie nicht leicht einen Dichter hervorbringen werden. Die Dichtkunst verlangt im Subjekt, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmütige, ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen produktiven Zustand und setzen, für lauter Poesie, an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist, wie wir in unsern Tagen leider gewahr werden; und so verhält es sich mit den verwandten Künsten, ja, der Kunst im weitesten Sinne. Dies ist mein Glaubensbekenntnis.“



Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Die ästhetische Illusionstheorie 5

II. Goethes Ästhetik und die Illusionstheorie 51

Der Begriff der Rührung 51

Illusion und Katharsis 79

1. Kapitel. Der Illusionismus in Goethes Ästhetik . . 81

2. Kapitel. Die Katharsis in Goethes Ästhetik . . . 127

3. Kapitel. Die Entwicklung der Goetheschen Ästhetik zum Illusionismus 161

Piererische Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.


N68
H4
v.1-2
Heyfelder
170746



